# * الملتقى الثاني للابداع العربي الأدبي والفني *

من ٤ إلى ٧ تشرين الثاني (نوفمبر) الماضي، انعقد في طرابلس بالجماهيرية الملتقى الثاني للإبداع العربي الأدبي والفني برعاية المجلس القومي للثقافة العربية. وقد اختارت «الآداب» من أعمال الملتقى الدراسات والأبحاث المنشورة في الصفحات التالية. وفيما يلي البيان الختامي للملتقى.

مواصلة للمسيرة التعبوية للمبدعين العرب الملتزمين بقضايا الأمة في التحرر والوحدة وصنع التقدم، وبدعوة من المجلس القومي للثقافة العربية، عقد الملتقى الثاني للابداع العربي الأدبي والفني في طرابلس - الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، أرض الصمود والتصدي وذلك خلال الفترة ما بين ٤ و١٩٨٩/١١/٧ م.

وقد انعقد هذا الملتقى في سياق ظروف تاريخية بالغة الأهمية والخطورة يميزها استمرار الانتفاضة الفلسطينية البطلة، وامتداد الهجمة الشرسة للامبريالية والصهيونية على الوطن العربي، وما يشكله ذلك من مخاطر حقيقية على القضية الفلسطينية والقومية عموماً كما يميزها استمرار معاناة المواطن العربي ضمن أوضاع شاذة من التسلط والتخلف، تغيب فيها الديمقراطية، ويستخف بحقوق الانسان وكرامته، ويقع بها الوطن العربي كله هدفاً للهجمة الامبريالية والصهيونية.

وقد خصص للملتقى جلسة خاصة لدراسة دعم الانتفاضة الفلسطينية داخل الاراضي المحتلة شارك فيها الرائد الركن عبد السلام جلود، بتقديم مداخلة قومية ثورية، حيث أكد المشاركون على الدور التاريخي الذي تجسده الانتفاضة كارادة مقاومة تعبر عن موقف الإنسان العربي في مواصلة الكفاح والنضال ورفض الحلول الاستسلامية.

ويرى المشاركون أن الانتفاضة أصبحت هي الاطار المرجعي الذي يجب أن يندرج ضمنه كفاح المبدعين والمثقفين العرب كالتزام واضح يتطلب الدعم والمساندة بما يضمن لها الاستمرار والفعالية لمواجهة محاولات الاجهاز عليها، واضعاف مفعولها، ويجعل من هذه الانتفاضة حالة شعبية عربية تحمى وتدعم اتجاه اهدافها. وقد كرس الملتقى اشغاله لدراسة قضية محورية هي قضية (الابداع والحرية) بعد أن عالج المبدعون في العام الماضي قضية (الابداع والهوية القومية) ومن خلال العروض والتعقيبات والمداخلات تبين أن العملية الابداعية هي في ذاتها عملية تحرر، وان لها دوراً في خلق الظروف الاجتماعية اللازمة لتحقيق الحريات وتعميق وعي المواطنين بقيمها وضرورة الالتزام بها في مختلف ميادين التعبير الأدبي والفني وفي جو من التكامل بين هذه الميادين.

وهكذا تمكن الملتقى، وفي جو من الحوار الصريح والديمقراطي، من دراسة قضايا الابداع العربي في المسرح والشعر والرواية والفنون التشكيلية والسينما والموسيقى والغناء والاعلام في علاقتها بالحرية والتحرر، مما جعل الملتقى ممارسة ثقافية هادفة لفهم الواقع العربي والسعي لمواجهة كل مظاهر الزيف، وفضح القوى والمعيقات التي تعمل على تكميم الافواه وشل القدرات الابداعية الرامية إلى بناء غد عربي افضل، وفي اطار تجسيد المشروع الحضاري العربي الجديد.

كما استمع المشاركون إلى مجموعة من شهادات المبدعين من مختلف أصناف الابداع الأدبي والفني حول تجاربهم الشخصية كشفت عن المعاناة الشديدة من جراء غياب الحريات والحقوق الديمقراطية في المجتمع العربي.

وتبين للمبدعين أن الظرف التاريخي يفرض عليهم المزيد من النضال الثقافي والالتزام بقضايا الانسان العربي وحقوقه، فقضية الحرية كل لا يتجزأ، حرية المبدع من حرية شعبه، لذلك ينظر الملتقى بقلق إلى تدهور حالة حقوق الانسان والحريات العامة في الوطن العربي، ويطالب الحكومات العربية بإلغاء كافة القوانين المقيدة للحريات واشاعة روح التسامح واحترام الرأي الآخر والاقرار بالحق في الاختلاف والتعددية الفكرية في اطار الالتزام

باهداف الأمة العربية وبمبادئها وتراثها.

ويطالب المشاركون بالمواثيق الدولية التي تكفل كل هذه الحقوق حتى تتمكن جماهيرنا العربية من مواجهة التحديات التي تستهدف كافة الأمة العربية وشخصيتها الحضارية. ويؤكد المشاركون في الملتقى على أهمية وضع تشريعات خاصة بحقوق الانسان والالتزام بتنفيذها. ومن القضايا التي أثارت نقاشاً مطولاً اعتبار مجالات الابداع الأدبي والفني وسائر الفعاليات الثقافية والعلمية أدوات متجددة وفعالة ليس فقط للابداع النظري المحض، ولكن لابداعات تشمل جميع مناحى الحياة العربية حتى يتمكن شعبنا العربي من خرق طوق التبعية والتخلف والتسلطية.

وكان الملتقى مناسبة تم فيها الاعلان عن انشاء المؤسسة العربية للانتاج الآدبي والفنى (ابداع) التي ستكون اداة مستقلة في ايدي المبدعين انفسهم لانتاج أعمال يتوافر فيها إلى جانب الشروط الفنية الالتزام الصريح بقضايا الأمة العربية وتوجهاتها الوحدوية.

ومن خلال أعمال الملتقى ومداخلات المبدعين برزت رغبة الجميع فيما يلي: -

١ - أن يعمل المجلس القومي للثقافة العربية على ترسيخ هذا الملتقى واستمرار انعقاده دورياً والحفاظ على ما يميزه من انفتاح ميادين الابداع الفنى والادبي بعضها على بعض وتفاعلها وتكاملها، مع التوجه بحيث يكون كل ملتقى مسبوقاً باجتماعات مصغرة تخصص لكل صنف ابداعي على حدة بغية تعميق الطرح وشموليته.

٢ - ضرورة المزيد من الاعتناء بالابحاث والتعقيبات، على أن يعهد بها إلى أعلى الكفاءات والالتزام بالقضايا المطروحة والاهتمام بالتوجهات المستقبلية الكفيلة برسم معالم الطريق لابداع عربي متميز، قومي وملتزم بقضايا شعبه وأمته.

٣ - ضرورة التفتح على الطاقات الشابة المبدعة والعمل على تشجيعها ضماناً لاستمرار الخط النضالي في الثقافة العربية.

٤ - العمل على احترام حقوق المبدع العربي بما يلزم من التشريعات والمؤسسات التي تكفل حرية الابداع والمبدعين وانتشار الانتاج وتوزيعه دون قيود.

٥ - الاهتمام بالفعاليات الفنية والادبية الموازية للملتقى من مسرح وتشكيل وموسيقى ومعارض كتب... الخ على أن تعد جيداً حتى تكون ممثلة لانتاجات نموذجية راقية المستوى، تجسم ارادة الملتقى ومبدعيه في انجاز أعمال ابداعية أدبية وفنية أصيلة مجددة وملتزمة بقضايا الأمة العربية.

٦ - ومن جهة أخرى يؤكّد المبدعون على أهمية تنفيذ خطة المجلس القومي للثقافة العربية في مجال الدراسات والأبحاث، خاصة تلك التي تتناول قضايا العصر من منظور قومى وعلمي شامل، كما يطالب المشاركون مختلف الهيئات الثقافية بدعم هذه الخطة خدمة للأهداف القومية.

٧ - التفتح على مجالات الابداع العلمي التي تظهر من خلالها قدرة العقل العربي على الخلق مما يسمح بالانخراط في حضارة العصر، وتحقيق التقدم في مختلف الميادين الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

هذا وقد صدر عن الملتقى بيان حول دعم الانتفاضة في الاراضي المحتلة التي هي في الحقيقة ابداع رائع لأسلوب جديد في معركة التحرر والدفاع عن الأرض وصيانة الهوية الحضارية لشعبنا العربي كله. ويتضمن البيان كذلك الخطوط العريضة لالتزامات المبدعين في دعم الانتفاضة بكافة جهودهم وابتكاراتهم حتى يتحقق الهدف التحرري الذي انطلقت من أجله.

وعلى هامش الملتقى حاور المبدعون والمثقفون العرب القيادة الثورية في الجماهيرية، الأمر الذي أتاح لهم التيقن بأن هذه الساحة باختياراتها المنهجية وأسلوب ممارساتها نموذج جيد للمجتمع الذي يحرر ارادة الانسان العربي ويفسح له المجال للاسهام في بناء أمته وصنع مصيرها وتقدمها دون أي تسلط أو وصاية.

ويعبر المشاركون في الملتقى عن تقديرهم للشعب العربي اللبناني والتضحيات الجسيمة التي يتحملها في سبيل القضية القومية، كما يعبرون عن انشغالهم لما يتعرض له لبنان من مخاطر حقيقية، تهدد وجوده.

ويعلنون تأييدهم للمقاومة الوطنية اللبنانية، ولكل النضالات والتحركات الهادفة إلى طرد العدو الصهيوني من الأرض اللبنانية، وتحقيق مطامح الجماهير العربية في لبنان من أجل وحدة لبنان وعروبته وقيام نظام ديمقراطي فيه، ويؤكدون على ضرورة استمرار دور لبنان كحاضن للثورة الفلسطينية لكي يستمر الكفاح القومي التحرري من الجنوب إلى الجنوب.

وفي الختام يعبر المشاركون في الملتقى عن شكرهم وامتنانهم للجماهيرية على حسن الضيافة التي تعبر عن أصالة الروابط العربية وعمقها ومتانتها.

## بيان حول الانتفاضة

تقترب الانتفاضة الشعبية العربية في فلسطين المحتلة من اكتمال عامها الثاني، لتدخل عامها الثالث، أكثر قوة وتماسكاً وإصراراً على مواجهة العدو، تقدم الضحايا متحدية بذلك جحافل العدو، والصمت المريب من حولها في الساحة العربية.

والمبدعون العرب من مختلف المجالات الأدبية والفنية المجتمعون في الملتقى العربي الثاني للابداع الأدبي والفني بدعوة من المجلس القومي للثقافة العربية، في الفترة من ٤ إلى ١٩٨٩/١١/٧ بطرابلس، إذ يقفون بإجلال أمام عظمة ما تصنعه جماهيرنا العربية

الصامدة في فلسطين المحتلة، وما تسطره من بطولات ومواجهة العدو الصهيوني المغتصب، تعلن من موقف التمجيد والتلاحم هذا البيان لتأييد الانتفاضة الشعبية البطولية.

**أولاً**: إننا نرى في انتفاضة جماهيرنا العربية في الأراض المحتلة إبداعاً نضالياً يعبر عن إرادة الشعب العربي في تحرير الأرض والانسان العربي وإعادة لمصداقيته المهدورة.

**ثانياً**: جاءت الانتفاضة في هذه الظروف الصعبة لتبعث فينا حوافز نضالية جديدة ولتعزز الشعور بالثقة والكرامة بعد أن هددت السياسات الاستسلامية كل ذلك.

**ثالثاً**: قرر المشاركون التبرع بأجر يوم من مرتب كل شهر لدعم الانتفاضة، ويدعون كافة المثقفين وجماهير شعبنا في الوطن العربي لاتخاذ مبادرة مماثلة.

**رابعاً**: إن كل عربي مطالب بالاسهام في تكوين العمق القومي العربي للانتفاضة، ولذلك فاننا نعلن عن موقفنا المتماسك مع كفاح الشعب الفلسطيني في فلسطين المحتلة، وندعو إلى عقد (مؤتمر قومي شعبي لدعم الانتفاضة) من أجل أن تصبح هذه الانتفاضة مسئولية قومية شاملة.

ويقرر الملتقى تخويل مؤتمر الشعب العربي باعتباره هيئة شعبية قومية جامعة في أخذ المبادرة للدعوة لهذا المؤتمر الشعبي القومي لدعم الانتفاضة وتشكيل لجنة تحضيرية له بالتعاون مع المنظمات الشعبية والقومية من أحزاب ونقابات وقوى سياسية وشخصيات وطنية وثقافية في الوطن العربي.

ويكون من مهام هذه اللجنة:

(١) - وضع برنامج لتحقيق دعم شعبي عربي شامل للانتفاضة يحول دون أي تفريط في مكتسباتها أو محاولة إجهاضها والقضاء عليها والحيلولة دون الاعتراف بالعدو.

(٢) - اختيار لجنة قومية تكلف بهذه المهمة، وتكوين لجان محلية في الأقطار العربية يكون من مهماتها حشد الجماهير العربية حول الانتفاضة وتوفير كل مستلزمات الصمود المادي والمعنوي لها.

والمشاركون إذ يقررون ذلك، يشيدون بكفاح الشعب العربي الفلسطيني بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية على طريق الكفاح المسلح، ويعتبرون شهداء الانتفاضة وشهداء الشعب الفلسطيني هم شهداء للأمة العربية، ويدعون كل القوى القومية التقدمية للوقوف مع الانتفاضة ومع كفاح الشعب الفلسطيني من أجل تحرير كل فلسطين.

## صدر حديثاً

# الساعة العاشرة والنصف ذات مساء صيفي

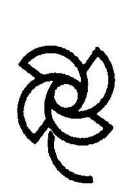
**تأليف: مارغريت دوراس**
**ترجمة: رنا إدريس**

لقد أصبحت ماريا فريسة السعادة. إنّهما يتجاسران. ففيما كان رجال الشرطة يمرّون، كانا لا يزالان يتبادلان النظر. وانفجر الانتظار أخيراً، طليقاً. من أركان السماء جميعها، من الشوارع جميعها، ومن هؤلاء النيام. من السماء فحسب، كانت ستحرر، هي ماريا، إنه كان رودريغو بايسترا. إنها الآن الساعة الواحدة وخمسون دقيقة صباحاً. قبل ساعة ونصف من موته، وافق رودريغو بايسترا على رؤيتها.

ترفع ماريا يدها محيّية. إنها تنتظر. ويد، بطيئة وبطيئة، تخرج من الكفن، وترتفع وهي تشير بدورها عن تواصل مشترك، ثم تسقط اليدان.



# الابداع وقضية الحرية



د . مبارك ربيع

## ١ - في مفهوم الابداع

يقصد بالإبداع إنتاج شيء ما، يتميز بالجدة في الشكل أو المضمون أو هما معاً. وبعناصر جديدة أو قديمة جزئياً أو كلياً.

والواقع أن الجدة الكلية للعناصر التي تكوّن الإنتاج الإبداعي متعذرة إن لم تكن حالة مستحيلة. وهذه الواقعة من شأنها أن تجعلنا نستحضر دائماً في معالجتنا لمشاكل الإبداع مقولة التطور والتقدم، بالمعنى الذي يجعل اللاحق من المراحل يستفيد من السابق ويتجاوزه، دون أن يعني ذلك بالضرورة مجرد تراكم كمي أو حركة ميكانيكية تقف عند حدود التأثر أو التأثير بل تعني بالأساس التبادل والتفاعل، وهو تبادل وتفاعل خلاق، إبداعي، أو مبدع، دون أية إحالة هنا على المفهوم البرجسوني للتطور الخلاق، بل المقصود ما يخالف ذلك المفهوم الروحاني الميتافيزيقي المفرغ من كل محتوى واقعي أو مادي.

ومن جهة إضافية فإن واقعة اتسام الإبداع بالجدة النسبية في العناصر الإنتاجية، يبعد بنا عن الميتافيزيقي والغيبي في تحديد هذا المفهوم. ذلك أن تصور الإبداع مرتبطاً ضرورة بعناصر جديدة كل الجدة، أو جديدة جدة مطلقة يقودنا إلى مواجهة الإبداع خلقاً من عدم، وهذا يجرنا لا إلى التعامل بمفاهيم ميتافيزيقية فحسب، بل إلى صلب المتافيزيقا مضموناً ومنهجاً، وموضوعاً، على نحو ما عرفه الفكر الإنساني لدى عديد من الفلاسفة عموماً والمتكلمين والمتصوفة وغيرهم.

هكذا نتقدّم بعض الشيء في رسم حدود ما نتحدَّث عنه من مفهوم للإبداع باعتباره إنتاجاً إنسانياً أي مشروطاً بالشرط الإنساني، أو جملة الشروط من فسلجية، ونفسية، واجتماعية بالمعنى العام دون أن يتنافي ذلك مع كونه جدة وتجاوزاً.

إن سمة الجدة (وقد تصبح حداثة في مستوى آخر) تجعلنا نميز بين الإنتاج الابداعي كحد بين الانتاج المكرر، النسخة، وبين الخلق المطلق للإنتاج. وهذا الموقع يجعل العمل الإبداعي في مستوى الإثارة بالنسبة للطرف المتلقي، ويسمح بتمرير الخطاب المطلوب.

إن النظريات السيكولوجية الفردية الخالصة والاجتماعية الخالصة كذلك، على اختلاف ما بينها، عندما تقف كل منها عند حدودها، لا تستطيع أن تقدم موقفاً مقعناً يتيح فهم طبيعة العملية الإبداعية سواء في وظيفتها أو في تفاعل عناصرها ومكوناتها والعوامل المتداخلة فيها.

فكما أن الوعي الفردي ليس جزيرة معزولة مغلقة على ذاتها، فإنه كذلك لا يمكن أن يكون (مونادا) مادياً أو روحياً يعكس الكون من حوله، وبالتالي فليس الوعي الفردي وحده أو الجمعي وحده هو ما

يفسر طبيعة الإبداع، فالإبداع الأدبي والفني ليس مجرد انعكاس للضمير أو الوعي الجمعي[1]، ولا مجرد تسجيل للواقع كيفما كان بل هو تركيب وبناء، وتشكيل لعالم مختلف وجديد بالنسبة لما هو فردي أو جمعي، وذاتي أو موضوعي واقعي، دون انتفاء بالضرورة للمشابهة والمقاربة. وعلى المستوى التحليلي بالذات، ومن منظور آخر تتيح المقاربة والمشابهة، تداخل أنماط الوعي بين المرسل الباث، والمرسل إليه. فيتفاعل المتلقي مع الإنتاج الإبداعي على مستوى الإلهام والطموح والوعي بالذات وتجاوز الإحباطات والقيود الآنية، الموضوعية والذاتية، المادية والمعنوية.

هذا التوجه في الفهم والتحليل تؤيده أبحاث ودراسات علمية متعددة.. منها افتراض أن العمل الإبداعي فرصة لترميم الصدع الحاصل بين «الانا» و«النحن»[2] أي بين الذات والغير، بين الوعي الفردي والوعي الجمعي.. ومنها افتراض عتبة توتر إبداعي تقع في مجال ما بين درجة عليا وأخرى دنيا ينتفي عندهما الإبداع[3]. إذ مع التوتر العالي من جهة والتراخي من جهة ثانية، يحل التخشب والاحتراف أو إعادة الإنتاج.

وكما يتجلى الإبداع عملية أو عمليات محكومة بالظروف الإنسانية في مكوناتها ووظيفتها، فإنه يتجلى كذلك في أدواته ووسائله، ويبقى التميز في كيفية التصرف والاستخدام لهذه الوسائل والأدوات، بما يجعلها في إنتاجها تخرج من مستوى العادي والمألوف والمبتذل والمتكرّر إلى مستوى الجميل والمدهش والعجيب والفريد من نوعه!

## ٢ ـ في مفهوم الحرية:

أما الحرية فمفهوم يفتح مبدئياً باب المتافزيقا على مصراعيه بل هي المعين الأصيل لكل تفلسف.. فالحرية تعني حالة من يأتي فعله أو سلوكه بعيداً عن كل ضغط، أو إكراه، أو تأثير خارجي، أو بالأحرى أجنبي عن ذاته بما يعني مطابقة الفعل للذات، أي صدور الفعل عن إرادة حرة مستقلة[4]. وهنا نجد أنفسنا أمام ما وجدناه عند مواجهة مفهوم الإبداع وإطلاقه. فحالة الحرية تبدو من هذا المنظور تجرداً عن الأسباب والغايات، وتحتمل التجرد حتى عما هو ذاتي أو داخلي منها، بالإضافة إلى ما هو خارجي.

ومن الواضح أن مثل هذه الحرية أو هذا التصور بالأحرى، ليس في مستوى النسبي والواقعي، والإنساني بصفة خاصة، لذلك نصرف النظر عن تحليله من هذا المستوى.

إننا إذا اعتبرنا ارتباط لفظ الحرية بلفظ قضية في العنوان، فإننا قد نجد قيداً ربما يحدد المسار، باعتبار أن ما يكون قضية يستلزم درجة من الحدة والمحسوسية والواقعية، فتصبح قضية الحرية أقرب إلى التحديد.

هنا ترتبط الحرية أيضاً بالانسان وظروفه وشروط وجوده، كفرد وجماعة ومجتمع، وكوحدة كونية أو مجموعة وحدات أيضاً.

والإنسان محكوم عليه بحياة المجتمع. وفي هذا النمط من الحياة والتواجد مع الغير، يصعب الحديث عن حرية مطلقة بالنسبة للأسباب والغايات على اطلاقها، البعيدة والقريبة، الفردية والجمعية، الداخلية والخارجية، بل يصبح الحديث عن الحرية في هذا المستوى ذاته ولو أمكن، مرتبطاً بميادين مختلفة كالأخلاق والمحاكمة والحكم والإرادة.. وقد يمتد الاختلاف والتحديد تبعاً لذلك، إلى التمييز بين حرية على مستوى النية والقصد، وحرية على مستوى الفعل والسلوك.. لكننا إذا ربطنا مفهوم الحرية بالإنسان وظروفه وشروط حياته اليومية، فسنكون أمام حرية اجتماعية وسياسية واقتصادية...[5] وهنا قد يكون استخدام كلمة تحرر مناسباً، أو إن إستعمال لفظ حرية يقصد به واقعياً مضمون التحرر.

وهنا يتجه محتوى كل من التحرر والحرية إلى حق حرية وواجبها، حرية التعبير، والرأي، والتنقل، والاتصال، والاجتماع؛ وما يرتبط بكل ذلك من حريات اجتماعية وسياسية فردية وجمعية، أي جملة ما أصبحت تحدده وثائق حقوق الإنسان منذ ١٧٨٩.

إن هذا التصور للحرية كحق إنساني إذ يخرج بنا عن متاهات التجريد والمتافزيقا يفترض التالي:

- الحرية قيمة من حيث أنها حق، وبالتالي فقيمة الإنسان من حيث هو كذلك، مرتبطة بمدى حريته، ووعيه بقيمها.
- الحرية تتطلب كل ضروب النضال التي يتطلبها أي حق من حقوق الإنسان كحق الشغل والتعليم وغيرها...
- ارتباط الحرية بالمسؤولية، سواء للحفاظ عليها كقيمة أو في العمل من أجل تحقيقها واقعياً.

هذه الارتباطات المتعلقة بالحرية كحق متحقق في ظروف محددة اجتماعياً، وبصفة موضوعية، تفرض مفهوم الواجب والحد. فهي بطبيعة الحال ليست مطلقة ما دمنا نعمل لتجنب ما هو متافزيقي ومثالي. هنا تبرز صعوبات إضافية في تحديد مفهوم الحرية، بتحديد الحد الذي يحق أن نقف عنده، ولا نتعداه، لأنها إذ ذاك لن تصبح حرية. هنا يتدخل مفهوم القانون أو القوانين المنظمة للمجتمع فتكون حدود الحرية من الناحية الصورية هي حدود ما يرسمه القانون. ولكن أي قانون؟ وما مصدره؟ وما الضمانة على أنه بالفعل قانون الحرية أو قانون للحرية؟ ومتى يكون كذلك؟

---

(١) L.GOLDMANN . LA CREATION CULTURELLE DANS LA SOCIETE MODERNE . P.P 61 - 62, DONOEL; 1971.

(٢) فرضية أساسية في دراسة:
د. مصطفى يوسف، الأسس النفسية للإبداع الفني..
أنظر ص 122- 154 دار المعارف، القاهرة 1970.

(٣) د. سلوى سامي الملا، الإبداع النفسي، ص 153، دار المعارف، القاهرة، 1972.

(٤) V.LALANDE, VOC...

(٥) نفس المرجع.

لا يسمح المجال بالإجابة عن هذه الأسئلة، لا خشية الاطناب فحسب، ولكن خشية الضياع بعدما رسمناه من توجه واقعي للحرية والحريات. يكفي أن نقول إن الحرية، حسب التصور الذي قدّمناه تتنافى مع كل انتهاك لها، كما تتنافى واقعياً مع سوء استغلالها والتصرف بها، والذي يجعلها مساساً بحرية الآخر، سواء كان فرداً أو جماعة. لكن، ومرة أخرى ما الحد بين الحرية وفائضها إن صح هذا التعبير؟ من البدهي أن مبدأ الجواب عن كل الأسئلة الشائكة السابقة يتمثل في أن كل حد للحرية مهما كانت طبيعته، يجب أن يكون نتاج الحرية أيضاً. فما ترتضيه الجماعة أو المجتمع بحرية ارادته، وبإراداته الحرة، هو ما يصلح حداً أو قانوناً للحرية. بحيث لا يحدّ الحرية إلا الحرية ذاتها.

**٣ ـ في العلاقة بين الابداع والحرية:**

وهكذا تصبح الحرية حقاً مرتبطة بواقع الإنسان الفرد في حياته اليومية، وقيمة صميمية في وجوده محصنة بالارادة الحرة لجماعته ومجتمعه.

إذا توصلنا إلى هذا التصور فما العلاقة بين الابداع والحرية؟

من الواضح أننا في المستوى المثالي والمتافزيقي نكاد نجد تطابقاً بين المفهومين. فالإبداع بالمعنى المطلق من شيء، أو من عدم هو الحرية المطلقة، أو أحد تجلياتها بإعتبار أن هذا المستوى من الحرية لا يحد بشيء أو زمان أو مكان. لكننا حاولنا دائماً التخلص من هذا المستوى، وبناء تصوراتنا على ما هو واقعي مجسد.

هكذا توصّلنا إلى أن الإبداع إنتاج إنساني أي فعل إنساني يتميَّز بالجدّة بواسطة عناصر جديدة أو قديمة جزئياً أو كلياً. وهذا ما يجعل العمل الإبداعي محكوماً بالشرط الإنساني مع اتسامه بالإثارة للجمالية والدهشة والإعجاب. .

العلاقة بين الإبداع وقضية الحرية تبدو واقعياً فيما يمثلانه من بعد عميق للذاتية والشخصية الفردية والجمعية. فانتفاء الإبداع عن الإنسان ـ لو أمكن تصوره كانتفاء الحرية، يترتب عليه انحطاط قيمة الإنسان في الإنسان. ويمكن في هذه الحال الحديث عن حرية الإنسان، كما نتحدث عن حرية سائر المخلوقات والكائنات حيها وجامدها، كما يمكن الحديث عن إبداع في هذه الحال أيضاً بمثل ما نتحدث عن «تطور خلاق» غامض مهما كان مثالياً أو روحانياً، أو حتى عن نظرية للتطور لا تقل غموضاً في دلالتها على الحرية، وسواء هنا أو هناك فلا يمكن الحديث عن إبداع وعن حرية حقيقيين مع انتفاء الوعي، والمسؤولية، والذاتية الفردية الجماعية.

ويبدو الارتباط الواقعي الطبيعي بين الابداع وقضية الحرية، في اعتبار الإبداع الأدبي والفني تجاوزاً، ومن ثم فهو ثورة مهما كانت درجتها، ثورة على السائد والمألوف والمبتذل.

والجدة الإبداعية، ثورة، قد تكونُ شاملة كلية أو محدودة جزئية، قد تتناول الشكل أو المضمون بصفة جذرية أو طفيفة، على نحو عمقي عمودي أو أفقي امتدادي فالتجاوز والجدة، وبالتالي إبداع غير المألوف وخلقه، يؤدي إلى إثارة المقاومة من قبل الذوق المألوف، والجمالية السائدة، والقيم والمحنطة والجماعة المتخشبة، والسلطة القامعة. . وذلك حسب القطاع الذي يهتز بفعل الجدة. . التجاوز. . الثورة. .

من يحتضن هذه الثورة الإبداعية؟ إنها الحرية. والحرية أكثر من حاضن للجدة والثورة الإبداعية، إنما جوهر الفعل الإبداعي. ولا يمكن للثورة الإبداعية أن تستكين إلا مؤقتاً أو ظاهرياً، وإلا استحالت إلى عادي ومألوف ومبتذل. هنا نلمس لحظة التوهج التي يلتقي فيها الإبداع بالحرية. . وهي ما يعبر عنه واقعياً بقضية الديمقراطية. فالحرية المنشودة للإبداع هي أكبر قدر ممكن من الحقوق لأكبر قدر ممكن من الناس.

إن العملية الابداعية باعتبارها تجاوزاً، تجعل الإنسان لا يقف من الكون، والمجتمع خاصة موقف التكيف، أي أنه لا يعيش في مستوى البعد الواحد كما يقول ماركوز. والعمل على تشكيل الكون والمجتمع خاصة، تشكيلاً جديداً بإيجاد أساليب جديدة في التعبير عنه، وخلف أشكال مختلفة من ذلك إنما هو رفض لهذا المجتمع وتجاوز له وثورة عليه(٧)، حتى على مستوى الشكل الإبداعي، على أنها ثورة ورفض قد تتجلى إبداعياً، في صيغ أخرى تتعلق بالموضوعات والأشكال والأساليب والمضامين. .

وإذا كنا لا نجادل في أن الحرية والديمقراطية تمثل البيئة الصالحة للإبداع، فلا يمكن أن نستنتج بطريقة آلية أن انتفاء الحرية والديمقراطية يمثل بالضرورة وعلى نحو قطعي انتفاء الإبداع. . فالإبداع ألف طريقة للتجلي والتعبير، وكلما ازداد تعمقاً في الإبداعية. . زادت قدرته على ذلك. . وفي هذه الحال فإن الإبداع يخوض معركة الحرية، وهو لا يتم فحسب على مستوى الرمز والإيحاء والأشكال والأساليب المعبرة عن رفض المنافي للحرية ممثلاً للسلطة كيفما كانت طبيعتها، بل إنه يتم كذلك على مستوى الحث والتحريض على التعبير وتأسيس الحرية والديمقراطية، بتقديم الموضوع والمضمون المناسب. . . وهذه الوظيفة المضمونية التحريضية مع ذلك لا نراها تكتسي قيمتها من دورها ومحتواها بالذات، بقدر ما تكتسيه من قيمتها كإبداع وذلك حتى نبقى في مستوى الاسبقية الإبداعية للإبداع، والقيمة الإبداعية للإبداع أولاً وأخيراً. . باعتباره جدة، وتجاوزاً، وثورة باستمرار، مع الحرية والديمقراطية وفي ظلها ومن أجلها.

---

(٦) يونسكو، معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية للكتاب 1975.

(٧) L. GOLDMANN, Ibid...

# الشعر والحرّية .. الشعر هو الحرية

محيي الدين صبحي

يعرف أبو حيان التوحيدي الحرية بأنها «إرادة تقدمتها روية مع تمييز»[1] فالتعريف العربي للحرية يقرنها بالتفكير في شيء وتمييزه عن غيره ثم اختياره.

والحرية في علم النفس: القدرة على تحقيق الفعل دون خضوع لتأثير قوى باطنة سواء أكانت البواعث أم الدوافع[2]. فالحرية النفسية أو الداخلية هي التعالي على الأهواء والمغريات بغية تحقيق هدف أسمى منها.

أما الحرية في القانون: فهي القدرة على تحقيق فعل أو الامتناع عنه دون خضوع لأي ضغط خارجي[3] فالحرية في القانون تقابل الضرورة والقسر أو الإكراه.

والجامع بين هذه التعريفات إرادة الفعل عن قصد وروية، والتعالي عن الأهواء السريعة العابرة، والتخلص من حكم الضرورة لبلوغ مستوى تتحقق عنده الإرادة الذاتية، بفعل يمليه التدبر ويؤدي إلى الشعور بالسمو والتعالي عن الضرورات الداخلية والخارجية. فالفعل الحرّ فعل فريد يعتمد على القصد الواعي الناتج عن التفكير وعن التأمل الشعوري الواعي منه وغير الواعي، كما أن نتائجه فريدة لأنها تتجاوز مكوناته الأولى من قصد وثقافة وخبرة ومقارنة توصل إلى فعل متميز عما سبقه وقائم بذاته أي يدل على صاحبه وينفصل عنه في آن.

وهذه كلها صفات الإبداع في العمل الفني.

فالإبداع لغة: إحداث شيء على غير مثال سبق. وفي علم النفس: القدرة على ابتكار حلول جديدة يتقبّلها المجتمع لمشكلة قائمة.

(١) أبو حيان التوحيدي، المقابسات، القاهرة 1929 ـ ص 314

(٢) و(٣) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، القاهرة 1979، ط 3 ص 170.

تتألف القدرة على الابتكار في التفكير الإبداعي المغاير والمغيّر من العناصر التالية:

١ ـ الأصالة: وهي تقديم استجابات غير مألوفة لمنبهات مألوفة، وإجراء ارتباطات وتداعيات بعيدة بين أفكار شائعة. إنها الخروج على الحلول التقليدية.

٢ ـ المرونة: القدرة على التغيير والمواجهة وتعديل المواقف وتحسس نقاط الضعف حسب ما تقتضيه إعادة التنظيم.

٣ ـ **الطلاقة**: إذا كانت الأصالة هي الجدة في الكيف فالطلاقة هي كثرة الحلول الإبداعية والأفكار الأصيلة.

٤ ـ **الحساسية للمشكلات**: المبدع هو الذي يتحسس مظاهر النقص والقصور في أداء المجتمع العملي والنظري، ثم يقترح بدائل مبدعة.

٥ ـ **التمسك بالاتجاه**: فالإبداع ليس ارتجالاً أو وميضاً عابراً نستريح بعده. وإنما هو خلاصة الاختصاص والثقافة العامة واحتضان المشكلات الفنية الكبرى طيلة الحياة، ثم المثابرة والدأب وتقليب الأمور على كل الوجوه الممكنة. لأن العملية الإبداعية في حل المشكلات تمر بأربع مراحل: الإعداد الواعي ثم الكمون، وإنكشاف الحل كلية ثم التحقق منه. إن الإدراك الإبداعي يتصف بالقدرة الشديدة على الاختيار من بين المنبهات والمواقف والخبرات التي تعرض له. والاختيار دليل على وجود هدف مسبق وإرادة توجه الفنان نحو الهدف، وتركز اهتمامه عليه. وهذا التركيز هو ما سماه أبو حيان بالروية، وهي النشاط العقلي الذي تتآزر في أدائه كل الملكات.

٦ ـ التبصر أو ثقابة النظر، وهي القدرة على اختراق الحجب

التقليدية لارتياد مناطق مجهولة من المعرفة الإنسانية واقتحام الظاهر توصلاً إلى الباطن[٤]. إنه التوق إلى الانتشار والتمدد والتطور والنضج باتجاه التعبير عن كل قدراتنا البشرية إلى المدى الذي يجعل ذلك معززاً لوجود الأنسان وازدهاره. فالانسان ليس كائناً جاهزاً، لذلك سيظل في جوهره مايفعله بنفسه ولنفسه. الإنسان يكوّن نفسه باختياراته وبقدرته على انتزاع النشوة من خلال الإحساس العميق بالحياة، والتوصل إلى الالهام من خلال المعرفة. والمبدعون هم الذين يهبون حياتهم كلها لقضية واحدة علمية أو أدبية أو إجتماعية بدافع توق مجرد للإبداع وحب مشخص لمجتمعهم وأمتهم وإخلاص للحقيقة حيثما كانت ونشدان للكمال أنى أتى.

يتحدث الفيلسوف النفساني إريك فروم عن «الانتحاء المنتج - Productive Orientation لدى الفرد المبدع فيقول إن هذا الانتحاء يعتمد على نوع العلاقات التي يقيمها المرء مع العالم الخارجي، وأهم العلاقات الحب. فالحب اتحاد مع شيء خارج الذات، وهو خبرة تتضمن الانفصال والاتصال، والعزلة والتكامل والمشاركة. يعبر الانتماء المنتج عن نفسه من خلال التفكير الذي هو محاولة للإمساك بالعالم من خلال العقل، ومن خلال الفعل حيث يكون للفن والحرفية أهميتها الكبيرة[٥] فالشخصية المبدعة تمرّ بخبرتي الحاجة للكفاءة والحاجة للجدة أكثر من أي دافع آخر. فإن سادت الحاجة للكفاءة اتجه الفرد نحو الحرفية أكثر من الابتكار، وإن تغلبت الحاجة للجدة اهتم المرء بالابتكار أكثر من الحرفية، أما إذا تساوى الدافعان فيكون المبدع آنذاك معلماً كبيراً.

* * *

أعتقد أن التماثل بين الفعل الحر والفعل المبتكر أظهر من أن يحتاج إلى مزيد من البراهين. فمن خلال التحليلات اتضح اشتراك الفعلين في كثير من العناصر والخصائص بحيث يمكن القول بأن الإبداع حرية أو أن الحرية إبداع دون أن نقع في تلاعب بالألفاظ. وبما أن الشعر إبداع فهو فعل حرية وابتكار. ولكن السؤال هو كيف يفعل الشعر فينا فعله، فيحملنا من سورة الطرب إلى رحاب الكشف وآفاق الحرية؟

يشترك الشعر مع بقية الفنون بأنه حدس تعبيري أي: الفعل الخيالي الأولي للتشخيص أو التشكيل الفردي. والحدس هو سورة المشاعر التي تستحلب في لاوعي الشاعر خلال حياته العملية، وليس هو الشعور المسفوح والمعروض للجمهور، إنما هو الشعور الذي انفصل عن ذات صاحبه واتخذ شكلاً موضوعياً، شكل قصة أو حادثة في سلسلة من الصور. فالحدس التعبيري هو الشعور الموضع، المجسد، والقابل للمعرفة عبر الفعل اللغوي للقصيدة.

(٤) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة 1970، ص 33.

(٥) Erich Fromm, The Art of Loving, N.Y, 1956,P39.

يقول كروتشه إننا نجد في الشعر أن «الشعور أجمعه انقلب إلى صور، إلى هذه العقدة من الصور، فهو شعور خاضع للتأمل ومحلل ومتعال. ومن ثم فلا يجوز أن يدعى الشعر شعوراً ولا صوراً ولا حاصلاً لهما، إنما الشعر «تأمل الشعور» أو «حدس غنائي» أو - وهو نفس الشيء - «حدس محض». محض، أي خال من كل دلالة تاريخية ونقدية لحقيقة الصور التي نسج منها، أو لانعدام حقيقتها. كما أنه يشمل نبض الحياة الصافي في مثاليته الخاصة.

«فالغنائية ليست تدفقاً بلا نهاية، ليست صراخاً ولا نشيجاً، إنها موضعة ترى بها الذات نفسها على مسرح وتحيل نفسها إلى قصة، كما أنها تمسرح نفسها. هذه الروح الغنائية تصوغ الشعر في كل من الملحمة والمسرحية، ثم لا نفرقها عن الشعر الغنائي إلا بعلامات خارجية»[٦].

فالشعور المموضع هو مضمون الشعر، كما أن إعطاء المضمون الشعوري شكلاً فنياً هو إضفاء طابع الشمول عليه لأن «أفكار الحياة وأفعالها وانفعالاتها، حين تتسامى لتصبح مادة للشعر، لا تبقى الأفكار التي تصدر الحكم، والخير والشر أو اللذة والألم مما عايناه أو قمنا به - لا يعود هو ذاته. كل ذلك يغدو الآن عواطف ومشاعر خففت وهدئت على الفور، ثم انقلبت في المخيلة. هذا هو سحر الشعر: وحدة الهدوء والاضطراب، ووحدة الدافع العاطفي مع العقل الذي يسيطر بالتأمل والتفكير. إن هذا انتصار للتأمل، لكنه إنتصار ما تزال تهزه المعركة السابقة»[٧].

ولذلك كان يعتقد شلي أن «الشعر سجل لأفضل وأسعد اللحظات عند أسعد وأفضل العقول»، ويتابع في «دفاعه عن الشعر»:

«الشعراء هم مفسرو الإلهام الذي لا يدرك، وهم مرآة الظلال العملاقة التي يلقيها المستقبل على الحاضر».

أي أن الشعراء هم مشرعو المستقبل: فكيف يتأتى لهم ذلك؟ إن هذا يعود بنا إلى عصور سحيقة كانت ترى الشاعر إما مجذوباً أو ملهماً، وفي الحالتين يكون مخلوقاً متمايزاً عن البشر. وقد عكس أفلاطون هذا الخلاف في محاورة أيون، إذ يقول على لسان سقراط إن الشعراء ورواتهم ينطقون بما ينطقون عن طريق ناموس إلهي:

«ذلك لأن الشاعر شيء منور مجنح مقدس، وليس فيه ابتكار إلى أن يوحى إليه، ويغيب عن حواسه، ويخرج عن عقله: وحين لا يبلغ مثل هذه الحالة يكون عاجزاً فاقداً القدرة على لفظ نبوءاته».

وقد طرح رامبو قضية الشاعر الرائي على الحركة الرمزية التي

(٦) مقالة كروتشه في الموسوعة البريطانية 1920.

(٧) محاضرة كروتشه في اوكسفورد «دفاع عن الشعر» 1933 و6و 7عن: ويمسات وبروكس، النقد الأدبي - تاريخ موجز، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب، دمشق 1975 - حـ 3، ص 734. وجميع الاقتباسات الأخرى من المصدر نفسه.

تبتنهـا من خـلال عقيدتهـا بمحسوسيـة الكلمات والإيحـاء والإيمـاء والاستحضار الشعائري للشيء الغـائب بموسيقى الكلمات، حيث تتبخـر اللغة ثم يعـاد امتصاصهـا بالنغم. بـذلـك تشـوش حـواس المتلقي ويغيب عن وعيه، فيصبح في مثل حالـة الشاعـر إبان لحظة الإلهام.

وقد تبنى مفكرون مختلفـو المشارب قضيـة رسالـة الشعر الـرؤوية وقدرة الشاعر المتنبىء، فنقرأ لتوماس كارليل في موت غوته:

«الشـاعر الحق، هـو الآن، كما كـان من قديم الـزمان: الـرائي الذي تمتلك عينه موهبة تبين سر الإله في الكون، وتحل ألغـاز بعض سـطور الكتابـة الأرضية فيـه. ونحن ما نـزال نستطيـع أن نـدعـوه (الـرائي) لأنـه يـرى في أعـظم هــذه الأسـرار (السر المكشـوف)، والأشيـاء الخفية وقـد غدت واضحـة، وكيف أن المستقبـل ليس إلا طوراً من أطوار الحاضر (وكلاهمـا مغروس في الأبـدية) لـذلك فـإن كلماته في حقيقتها نبوئية، فما يقوله سوف يحـدث (الأعمال الكـاملة - موت غوته).

يتفاوت التعليل العلمي المعاصر لمقدرة الشاعر الرؤوية بـين علم النفس الفردي وعلم النفس التحليلي. ريتشاردز يعتبر الشـاعر أكـثر وعيـاً من الإنسان العـادي، وخاصـة في لحظة الإبـداع، فمسـاحـة الوعي عند الشاعر - إن صح التعبير - أكبر من مساحته عند الإنسان العادي:

«فمثـلاً قد يبـدو لنا أن الحـمام الذي يحلق فـوق ميـدان الـطرف الأغر لا علاقة له بلون المـاء في الأحواض أو بلهجـة صوت المتكلم أو بمدلول ملاحظاتـه، فنحن لا نستطيـع أن نسيـطر إلا على حقـل محدود من المنبهات بينما نغفل عن المنبهات الأخرى. لكن الفنـان لا يصنع ذلك، وفي مقدوره أن يسيطر على رقعة كبـيرة من المنبهات إذا كان بحاجة إلى ذلك»[8].

سعة الوعي وحدة التوتر وكثافة الخبرة ورهافة الإحساس تساعـد الشـاعر عـلى خلق تزامن حسي - syndethesis وهـو انسجـام دوافعنـا وتوازنها. وربما كان ذلك من العوامل التي تدفع وعي الشـاعر نحـو المستقبـل والتفكـير الـرؤوي. إذ بمـا أن القصيـدة مصهـر للتفكـير والشعور فإن قيمة الشعر تكمن في توحيـد المتناقضات والتـأليف بين التنافرات، كما يقول البـلاغي عبد القـاهر الجـرجاني. لكن تـأليف المتناقضات يقتضي إطلاق العنان لكل دوافعنا النفسيـة دفعة واحـدة بتنسيق لا يفرض الكبت على أي منها، وتلاؤم يحفظ حـرية الحـركة لكل دافع. حرية الـدوافع هـذه تميز تجـربتنا في الـتزامن الحسي عند قـراءة الشعر، حيث تنتهي التجـربة وقـد اعترانـا شعـور بـالصفـاء والحرية والتحكم في النفس والتأهب والتحفز، فيتراءى لنا أننـا ننظر في قلب الأشياء وأننا تخففنا من قيود الحياة العملية وألقينا عن كاهلنا

(٨) آي . إ . رتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بـدوي، القاهـرة 1961، ص 244

عبء الوجود. وقد أطلق كانت على هذا الشعـور إسم «التنزه - dis-interestedness وعرفه بأنه «هـدفية دون هـدف» على اعتبـار أنه ليس غائية تقصد نحو هدف محدد بطريقة عملية وتملكية، وإنما هو شعور بالاتحاد وبالتفاعل المتناغم بين الاحساس والفكـر، فهو تحـرر كامـل من الضرورة العلميـة والنفعيـة، وبـالتـالي يقـول كـانت في «نقـد الحكم»: «فهو ينتمي إلى شروط للحرية فوق الحواس».

وسـواء اعتـبرنـا التنـزه والـتزامن الحسي شيئـاً واحـداً أو أمـرين مختلفين، فإن الشعر عن طريقهما يفتح للشاعر حجب الغيب ويحـرر القارىء من قيوده النفسية، ويضعه في جو من الحرية فوق الحواس.

علم النفس التحليـلي يعـالـج الشـاعـر الـرائي والمتنبىء بـطريقـة مختلفـة تمامـاً. فكـارل يـونغ يفـترض للنفس الانسانيـة أساسـاً عميقاً يتوسط بين الوعي واللاوعي الفرديين وبين الوظـائف الفيزيـولوجية للجسد. هذا الأساس العميق مكون من «ثقل كل تجـربة كـونية في كل زمن.. صورة الكون التي ما زالت قيـد التكوين منـذ عصور لا تـذكر» فهـو لا يضم فقط «غرائـز المرحلة الحيـوانية، بـل كـل تلك الفـروق الحضاريـة التي تخلفت آثارهـا في الـذاكـرة النـاقلة». وهـو يسمي هـذا الأسـاس النفسي الـلاوعي الجمعي، وهـو قـاع المحيط الذي تترسب فيه تجارب الحياة منذ أن وجدت حياة. هذه الرواسب تتبدى للفرد على شكل صور. وبذلك يكون الـلاوعي الجمعي «هو الـطاقة الحيـاتية التي تـولّد بتحـركها العفـوي، للتعبير عن نفسهـا، شخصية البطل في الأسطورة والخرافة والشخصيات المشابهة التي قـد تطغى على الوعي الشخصي إذا ظهرت في الأوهام الفردية»[9].

وبما أن هذه الشخصيات الأسطورية تتبدى للوعي كأنماط ثقـافية متكـونه في الـلاشعور الجمعي فـإن يونـغ يرجعهـا إلى «ذلك الإرث الاجتماعي من المعاني المختـزنة في التجـربة الجمعيـة للعرق». ولهـذا فـإن لكل عـرق أساطيره التي تتكـون بحسب تجـربتـه الأزليـة مـع الطبيعة والأقوام المجاورة. ويرى يونغ أن النماذج البـدئية في الشعـر تحمـل إلينا أصـداء التجـربـة العرقيـة فتمتعنا بـالاستجابـة إلى ذلك «الإرث الاجتماعي من المعاني المختـزنة في اللغـة التي انحدرت إلينـا من أسـلافنا. وهـذا الإرث يعيـد إلى الفعـاليـة إمكـانـات طبيعتنا الموروثة»[10].

إن النموذج البدئي شكل، قد يكون إنساناً مثل آدم أو إلهاً يرمـز إلى جـوانب معينـة مثـل بـروميثـوس وسيـزيف أو وضعـاً اجتماعيـاً كطقوس الزواج والموت والـولادة، أو حالـة مثل المـرأة الغاويـة التي ظهرت في أساطير الفراعنة قبل خمسة آلاف عام في حكاية الشقيقتين ثم انحـدرت في الكتب المقدسـة باسم زليخـا، ومـا زالت تـطل في الروايات والأفلام. بذلك تكون النماذج البدئية مضمون الأدب.

(٩) Maud Bodkin, Arche Typal Patterns in Poetry, Vintage Books, N. Y. 1958 P. 19

(١٠) المصدر السابق، ص 23.

يقول يونغ كان النموذج البدئي «يكرر نفسه على مدى التاريخ حيثما تجلى الخيال الخالق بحرية» وبالتالي فإننا حين نواجهه نشعر بانفعال غريب، بكشف يوصلنا بأصولنا العرقية والبشرية:

«تتميز اللحظة التي يظهر فيها الوضع الأسطوري دائماً بكثافة إنفعالية غريبة، فكأن فينا أوتاراً قد مست لم تكن تتردد (أنغامها) من قبل، أو كأن قوى فينا كانت حبيسة وانطلقت، لم نكن نحلم بوجودها».

مصدر الانفراج عند ملاقاة النموذج البدئي في الشعر أن النموذج البدئي يقدم إلينا ظرفاً نتلاءم معه بسرعة، في حين أن حياتنا العادية ستبب لنا أنواعاً من صعوبة التكيف: «فلا عجب إذن أنه حين يطرأ وضع نموذجي نشعر فجأة بانفراج غير عادي، كأننا في بحران أو تحت سيطرة قوة خارقة. إبان مثل تلك اللحظات لا نبقى أفراداً، بل نغدو عرقاً».

فإذا كانت وظيفة الفن تحريرنا من ذاتنا الفردية وإعادة دمجنا بالتجربة الوجودية للعرق، فإن وظيفة الفنان اكتشاف النماذج البدئية وإعادة تشكيلها وفقاً لأغراض الفن في عصره لسد النقص الذي يراه في حياة أمته وتوجيهها نحو مستقبل يحقق ذاتها وإنسانيتها معاً:

«إن العملية الإبداعية، بقدر ما نستطيع تقصيها، تتألف من إحياء لاواع للنموذج البدئي ومن تطوير وتشكيل لهذه الصورة حتى يتم إنجاز العمل. إن تشكيل الصورة الأولية، كما يتم، هو ترجمة إلى لغة الحاضر التي تجعل بإمكان كل إنسان أن يجد مرة أخرى أعمق ينابيع الحياة التي، لولا الفن، لانغلقت دونه. وها هنا تكمن الأهمية الاجتماعية للفن، فهو يعمل على الدوام في صقل روح العصر، لأنه يلد تلك الأشكال التي يحتاج إليها العصر أشد الحاجة.

«.... إن النقص النسبي في قدرة الفنان على التكيف يغدو مكسبه الحقيقي، لأن هذا النقص يمكنه أن يظل يتنكب السبل المطروقة ويفضل أن يطارد توقه فيجد أموراً يحرم منها الآخرون دون أن يلاحظوها.

«... لذلك.. فإن الفن يمثل عملية تقويم ذاتي للعقل في حياة الأمم والدهور»[11].

وقد لخص إيليوت نظرية يونغ وطورها بجملة واحدة فقال في مقالته «التراث والموهبة الفردية»: «إن الشاعر أكثر معاصريه حداثة وأشدهم قدرة للانفتاح على طفولة العرق». أي أن نفس الشاعر مفتوحة من اتجاهين: نحو طفولة العرق، ونحو مستقبل الأمة بطرح رؤيا عن الحياة أصلح وأفضل مما هو موجود.

ثمة طريقة أخرى يحررنا بها الشعر من إسار اليومي العابر والنظرة العملية التملكية، تضاف إلى التنزه والتزامن الحسي والتكامل مع العرق. هذه الطريقة هي من أعظم الآثار التربوية للفن. وهي أنه يطبع مشاعرنا على حب النظام والاقتصاد والدقة والضبط والوضوح والكمال. وهي صفات يمتاز بها كل عمل فني عظيم يحمل رؤيا عن حياة حرة شجاعة.

إن قبح العالم وفوضاه يشكلان تحدياً للفنان، والفنان ليس متلقياً سلبياً للجمال الذي يجده متأصلاً في الطبيعة. الجمال ليس موجوداً. إنه من صنع الشاعر الذي يفرضه بإرادته فرضاً، وبذلك ينتصر على الفوضى. ففي الجمال تندحر التناقضات، وتبدي أرفع إشارات القوة نفسها في دحر المتناقضات. الفنان يبدع بدافع من الفرح والقوة، وليس بدافع من الضعف. وأكثر الفنانين إقناعاً هم بالضبط أولئك الذين يجعلون التآلف يأتي من أي تنافر. الشاعر العظيم قادر على الاعتراف بصفة الوجود الرهيبة والتي هي دائماً موضع تساؤل، وذلك مع استمراره في التأكيد على حلاوة الحياة. ويبدو المتنبي في القصيدة التالية متفقاً مع رأي نيتشه في «أن أعظم حالات إجابة الوجود بنعم، يمكن تصورها على أنها حالة لا تستثنى منها أعظم الآلام».

لنستمع إلى المتنبي وهو يطرح هذه المشكلة بالذات:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا ... وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولوا بغصة كلهم منه ... وان سر بعضهم، أحيانا
ربما تحسن الصنيع لياليه ... ولكن تكدر الإحسانا
وكأنما لم يرض فينا بريب ... الدهر حتى أعانه من أعانا
كلما أنبت الزمان قناة ... ركب المرء في القناة سنانا
ومراد النفوس أصغر من أن ... نتعادى فيه، وأن نتفانى
غير أن الفتى يلاقي المنايا ... كالحات، ولا يلاقي الهوانا
ولو ان الحياة تبقى لحي ... لعددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لم يكن من الموت بد ... فمن العجز أن تكون جبانا

كل ما لم يكن، من الصعب في الأنفس. سهل فيها إذا هو كانا.

فالإنسان يحب الحياة ويلقى مع المسرات الصغيرة مكائد ومتاعب يجابهها بثبات وعزيمة دون أن يكدر نفسه النقية بالعداوة والبغضاء في سبيل مآربه. أما إذا أهين في كرامته فعندئذ تهون الحياة ويعذب الموت، إذ لا مجال للتهيب والموت أمر محتم. ثم إن الموت صعب ما دام لم يحدث، فإذا ما حدث هان. هذا هو الموقف الكريم من الحياة: فهي حلوة إلا مع الذل.

وللمتنبي في هذا المجال أشعار وتأملات استرسل بها مع طبعه في التأليف بين الأضداد، فأبدع ما شاء، أذكركم منها بقوله:

أظمتني الدنيا فلما جئتها
مستسقياً، مطرت علي مصائبا

---

(11) Carl G . Jung, Contribution to Analitical Psychology, London 1927. «On The Relation of Anatitical Psychology to Poetic Art» PP. 245 - 60

وقوله:
أغالب فيك الشوق، والشوق أغلب
وأعجبُ من ذا الهجر، والوصل أعجب
وقوله:
لعينيك ما يلقى الفؤاد، وما لقي
وللشوق ما لم يبق مني.. وما بقي
وما كنت ممن يدخل العشق قلبه
ولكن من ينظرْ جفونك يعشق
وبين الرضا والسخط، والقرب والنوى
مجال لدمع المقلة المترقرق
وأحلى الهوى ما شك في الوصل ربه
وفي الهجر، فهو الدهر يرجو ويتقي

* *

ولم أر كالألحاظ يوم رحيلهم
بعثن بكل القتل من كل مشفق

فهذه الطريقة في الأداء أبعد وأعمق من أن تحللها لنا صفة «الطباق» البلاغية الجامدة، لأن فيها من الحيوية والتفاعل بين عناصرها ما يجعلها طريقة للإحساس بالحياة والنظر إليها وتفسيرها وتصويرها. وهي في العمق منها ساخرة أكثر منها حاملة للمرارة. وهي تنقل إلينا دهشة الشاعر من الطريقة التي تجري بها الأمور، لكنها دهشة دون وجل، فقوة الصياغة تدل على احتقار الشاعر للتركيبات التي لم يفز بها فوزاً مبيناً، كما تظهر اجتراء الشاعر على أن يخضع لهدفه أكثر المواد حراناً «فيُعمل إزميله دائماً بأقسى الحجارة»، كما يقول نيتشه في «إرادة القوة» الذي استقينا منه هذا التحليل.

غير أن مظاهر القوة لا تقتصر على الأسلوب النبيل والتأليف الرفيع والقدرة على صياغة المفهومات العظيمة كالتي تطالعنا في شعر المتنبي. فهناك لحظات من الجلال ترتبط فيها مخيلة الشاعر باللانهاية فيتجلى لنا وعي الصيرورة في قصيدة تستجمع ماضي الأمة وحاضرها إلا أن العاطفة الملهمة المتقدة تحلق بالصراع التاريخي إلى جواء من القومية الثائرة، فيتوسع الانفعال ويعرض مجرى المجازات ويعمق إلى أن تستحيل القصيدة من كابوس في مقبرة التاريخ إلى رؤيا صافية خالصة عن أمة متلاحمة مصممة على تحدي أعدائها وصنع مصيرها.

إنني هنا أتحدث عن جوهرة نفيسة في الشعر الحديث صاغها بدر شاكر السياب حين أعلن المغرب العربي ثورته. وهي عن عربي يصحو في قبره فيقرأ اسمه على شاهدة فيتذكر كيف مات وماتت معه رموز الحضارة العربية، وهذه مقتطفات من المقطع الأول:

قرأت اسمي على صخره
هنا، في وحشة الصحراء
على آجرة حمراء
على قبر،
فكيف يحس إنسان يرى قبره؟

تتألف القصيدة من ثلاثة مقاطع، في الأول يقرأ العربي اسمه ويتذكر كيف بادت حضارته واندثرت رموزها، ويذكر أنها كانت مهددة منذ أيام أبرهة:

فنحن جميعنا أموات
أنا ومحمد والله
وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة
عليها يكتب إسم محمد والله

فرموز القصيدة هي العربي الميت ـ الحي، والله ومحمد ـ والقبر هو التاريخ الذي يؤول إليه كل شيء.

في المقطع الثاني يقرأ العربي اسمه مرة ثانية، ولكن على قبر آخر هو قبر جده أو جد جده. في هذه المرة كان القبر يردد أصداء هتاف «يا ودياننا ثوري». أما الإله العربي فهو هذه المرة «إله الكعبة الجبار» الذي «تدرع أمس في ذي قار»:

إله محمد وإله آبائي من العرب
تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار
وفي يافا رآه القوم يبكي في بقايا دار

عند نقطة التناقض هذه تتفجر الذاكرة التاريخية العربية بذكرى غزو التتار الذين ملأوا دجلة بالمداد والدم:

أغار من الظلام على قرانا
فأحرقهن، سرب من جراد
كأن مياه دجلة، حيث ولى
تنم عليه بالدم والمداد

وتتوالى ذكريات الغزو الصليبي ثم الاستعمار الأوربي وأخيراً الاحتلال الصهيوني.. فما أعظم هذا الحقد الذي يكنه الغرب على أصالتنا الحضارية.

يتردد فعل القراءة في القصيدة ثلاث مرات، تماماً كما ورد في الأثر عن الرسول. في المرة الأولى يقرأ العربي اسمه متيقناً من موته وموت حضارته، وفي الثانية يقرأ إسمه على قبر جده الأعلى فيتذكر أمجاد أمته من ذي قار إلى ثورة الريف المغربي، يقابلها ذكريات التتار والاستعمار واحتلال فلسطين.

في المرة الثالثة قال جبرائيل: «اقرأ باسم ربك الذي خلق». وأنزلت الرسالة على النبي فبدأ العرب عصر حضارتهم المجيدة.

في المقطع الثالث يقرأ العربي اسمه مرة ثالثة، فيتنفس عالم الأحياء ويجري الدم فيمنح الأرض العربية معناها وتكتظ الوديان بالرايات العربية وبصيحات الله أكبر:

أنَبْرٌ من أذان الفجر؟ أم تكبيرة الثوار
تعلو من صياصينا؟

تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا
وهبّ محمد وإلهُهُ العربي والأنصار:
إن إلهنا فينا

هذه هي رؤيا الانبعاث والرسالة. رؤيا التحول من الفرد إلى العرق. فالميت ـ الحي يقرأ اسمه على كل القبور مصحوباً دائماً باسم محمد والله.

ويفسّر أستاذنا إحسان عباس «إيمان الشاعر بأن إله كل قوم يكون على شاكلتهم» بقوله: «إننا نرى أن الدافع لهذا القصور إنما يمثل غيرة دينية على ما أصاب الشعوب العربية والاسلامية من ضعف شديد، ولهذا ذهب (السياب) في تيار هذه الغيرة المقترنة بروح الثورة يطلب أن يعيد العرب ـ كما أعاد عرب المغرب فيهم ـ محمداً وإله العربي»[١٢].

الواقع أن القصيدة تتوقف قليلاً بين عرب المغرب وعرب المشرق، كما شاهدنا، لكن الرؤيا حين تتكامل تشمل الأمة جميعها، بل توحد الأمة كلها بماضيها وحاضرها ونبيها وإلهها: «إن إلهنا فينا».

والحقيقة أن شعر جيل الرواد ينساق كله في هذا الاتجاه، فسندباد خليل حاوي وبحاره ودرويشه ليسوا بعيدين عن هذا العربي الذي خرج من قبره، وكذلك الأمر لدى الشعراء التموزيين وغيرهم. سوى أن هذه القصيدة تمتاز ـ عدا عن كشافتها وشمول لمحاتها ـ بوحدة عضوية تجعلنا نكاد لا نفرق أجزاءها لكونها تتفرع واحداً عن آخر لتكوّن كلا بديعاً يجعل وحدة الأمة في تاريخها وصراعها وانبعاثها تنضاف إلى ذاك الكل الكامل في شكل القصيدة. فالشعر يطبع في وجداننا محبة الوحدة ونشدانها. يقول أفلوطين:

«بفضل الوحدة صارت الكائنات كائنات.. وأي شيء يمكنه أن يوجد إلا بصفته شيئاً واحداً؟ فالشيء إذا حرم الوحدة يكف عن أن يكون ما هو: فلا جيش بدون وحدة، والجوقة والقطيع يجب أن يكون كل منها شيئاً واحداً. وحتى البيت والسفينة يتطلبان الوحدة، فالبيت واحد والسفينة واحدة: حين تذهب الوحدة لا يبقى شيء». «التاسوعة»

بهذا المعنى فإن الوحدة العربية مطلب جمالي شاعري وميتافيزيقي أيضاً. وقد طرح الشاعر عبد الوهاب البياتي قضية الوحدة العربية تماماً على هذا المستوى الشاعري الميتافيزيقي:

لو جُمعتْ أجزاء هذي الصورة الممزقه
إذن لقامت بابل المحترقهْ
تنفض عن أسمالها الرماد
ورف عن الجنائن المعلقهْ

(١٢) إحسان عباس، بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره. بيروت 1978 ـ ط 4. ص 275.

فراشة وزنبقهْ
وابتسمت عشتار
وهي على سريرها تداعب القيثار،
وعاد أوزيريس
لانطفأت أحزان حادي العيس
ونورت في سبأ بلقيس
وعادت البكارة
لهذه الدنيا التي تضاجع الملوك والحجاره

ولست في حاجة إلى شرح ما في الرموز من إشارات: فبابل طبعاً هي العراق، وعشتار سوريا وأوزيريس مصر وبلقيس اليمن والبكارة التي سترجع إلى الدنيا هي ولادة عصر عربي جديد. فالشعر يقدم صورة أسطورية عن الواقع وكلما أغرب كان أبدع، لأن مخيلته تكون أكثر تحرراً من إسار الفكر والغائية الواعية، وأقرب إلى جلاء رؤيا عن مستقبل قومي واعد.

ولنذكر أخيراً أن الكلمات مادة الشعر، حيث يبقى المعوَّل على حسن السبك وجودة الصياغة وكثرة الماء ـ كما يقول الجاحظ. ولعل أسرع الشعر تأثيراً هو ما كان صرخة من القلب، وصيحة شوق، وصبوة إلى لحظة هاربة، ورغبة متلهفة. يقول أمين نحلة:

بيني وبينكَ ما لا تحمل الرسلُ
والشوقُ أطيبُ مما تطعم القبلُ
قد هوّن البعدَ أن الشوق يدركه
والظنُّ من زعمات الوهم، والأمل
أقول للهاتف المشتاق في سحر:
يا مالىء الدن دمعاً إنني ثمل
من كان في الحب يسلو بعد صاحبه
معززٌ الدمع، هذي أدمعي ذلل
حلت على صور التذكار لي شفة
مبتلة، وهي تحت الورد تشتعل
فم يحف فمي من طيب قبلته
بأحمرٍ من عقيق طعمه عسل
مزوِّدي الريق: أذني فيك سائلة،
أين الفرائد، أخت الشهد، والجمل
ومَنْ معيري استجاباتٍ لما سألتْ
إن كان في الحب لا يُعطى الذي يَسَلُ
يا لابَس الوشي من نسج الصبا خَضِراً،
في رونق الغصن: عاش الأخضر الخضل
مداهن المسك أن قُصَّت على حلل
فانما لك أنت المسك والحلل
والخمر والكأس، إن أقبلت، أين هما
من مقلتيك، وأين الشعر والغزل



# الرواية العربية والحرية

الدكتور أحمد اليابوري

- في الحرية: ليست الحرية التي نوظفها، في هذا البحث، معطىً ميتافيزيقياً، يُحدد في حرية الأختيار، كما طرحها (أفلاطون[1]) ولا في الاختيار التأملي الذي ميزه (أرسطو[2])، عن الرغبة والاندفاع العاطفي، ولا في حرية الاختيار في ارتباطها بحرية عدم المبالاة عند (ديكارت[3])، ولا في الحرية والضرورة عند (لوك[4])؛ كما أن الحرية ليست تلك النواة الحميمية، بين النهائي واللانهائي، حيث القلق واليأس متجذّران في أعماق الذات عند (كيركيجارد[5]).

إن الحرية ليست أيضاً تلك الحتمية الجبرية (عند هوبس) التي ترهن الاختيار بعوامل خارجية تنفي حرية الفرد؛ بل هي أقرب إلى مدلول تركيبي يشارك في تكوينه وتحديده مفهوم جدلية السيد والعبد عند (هيجل[6])، والوعي بقانون الضرورة عند (انجلز[7])، والوعي بالحرية والاختيار والالتزام عند (سارتر[8]) إنها، على هذا الأساس، معطى تاريخي، يتحدد في إطار التفاعل والصراع والوعي بالواقع وضروراته، وبالافق وممكناته، وبالذات وطاقاتها؛ وذلك ما تعبر عنه، أدق تعبير، هذه الفقرة من (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم: «. . . وصار الصخر هو الشيء اليقينيّ، في عالم تسوده الفوضى. والفن هو أرفع تعبير عن هذه الحرية».

- في الرواية: منذ (هيجل) الذي اعتبر الرواية مجالاً ملائماً لوصف الصراع بين شاعرية القلب، ونثرية العلاقات الاجتماعية، معلناً، في نفس الآن، وظيفتها الاجتماعية،[9] اتخذت التنظيرات حول الجنس الروائي اتجاهات مختلفة، أهمها الطروحات الفكرية التي قدمها كل من (لوكاش)، و(كولدمان) و (باختين) و (جوليا كريستيفا) و (بيير زيما) وغيرهم من الباحثين في موضوع تكون وتطور الأجناس الأدبية.

ففي نفس الخط الذي رسمه (هيجل)، اعتبر (لوكاش) الرواية ملحمة بورجوازية، في عصر (لا تُقدم فيه الكلية الشاسعة للحياة، بطريقة مباشرة، عصر أصبح مثول معنى الحياة بالنسبة إليه مشكلة، وذلك ما جعله يسعى باستمرار لاقتناص تلك الكلية الشمولية[10]».

وتحيل طروحات كل من (هيجل) و(لوكاش) على القطعية التي أحدثتها الرواية مع الكليات المثالية وانخراطها في الشرط الاجتماعي، في إطار الطبقة البورجوازية التي كانت الحرية من أقدس مبادئها.

ويضيف (باختين) عنصراً تكميلياً بنائياً للطرحين الهيجيلي واللوكاشي، بربطه بين الجنس الروائي والتعددية اللغوية، مبرزاً أن

(١) La république, livre x, pp: 382 - 83.
(٢) Ethique de Nicomaque, pp,69 - 71.
(٣) Lettre au père Mesland, in lettres de Descartes, pp. 113 - 14.
(٤) L'Essai sur L'entendement Humain, pp: 166 - 168.
(٥) Le concept de L'angoisse, p 169.
(٦) Phénoménoligie de L'esprit, p 169.
(٧) Anti - Danring. pp 294.
(٨) L'Etre et le Néant, pp 561 - 63.
(٩) Hegel, Esthétique. 131.
(١٠) Lukacs, la théorie du roman, p: 49.

(الرواية تستلزم لا مركزية العالم الاديولوجي، لغوياً ودلالياً، وحضور وعي أدبي ليس له موقع ثابت[11]).

وكما هو معلوم، فإن التعددية على المستوى اللغوي تقتضي تعدد وجهات النظر، من مواقع اجتماعية مختلفة، وذلك لا يتم إلا في جوّ حرية تسود المجتمع الروائي في انتظار تحققها على مستوى العلاقات الاجتماعية الواقعية.

إن هذا التناول الموضوعي للجنس الروائي يختلف عن تناول آخر مغاير، عُرف، مثلاً، في فرنسا في القرن السابع عشر، حيث اعتبر (نيكول)، في (رسالة حول البدعة الخيالية) سنة ١٦٦٦ «أن صانع الروايات والشاعر المسرحي يعملان على تسميم عمومي لا لأجسام التقاة ولكن لأرواحهم، إنهما يعتبران مجرمين نتيجة ما يقومان به من اغتيالات معنوية لا حصر لها[12]».

ونفس الموقف كان سائد في بعض الأوساط الثقافية الأمريكية وخاصة منها التربوية التي ركزت نقدها على خطورة الرواية على الأخلاق العامة[13].

وفي بداية القرن العشرين نجد مواقف عدائية للرواية، في الوطن العربي: «فهذه مجلة المقتطف قد أحجمت في بادىء أمرها عن نشر القصص، وأبدت في مناسبات كثيرة استنكارها للروايات الحبية لما تسببه من قلق للشبان والشابات[14]»، وذاك محمد حسين هيكل يصدر رواية (زينب) ـ ١٩١٤ بتوقيع فلاح مصري[15]» نشرتها بعد تردد قليل في نشرها، خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي، «وتلك مجلة (الرسالة) لأحمد حسن الزيات لا تتخذ لغو الحديث ولا تصطنع خوادع الحس، ولا تتملق شهوات الأنفس ولا يتسع فيها مجال للقصص[16]».

إن هذه المواقف المعادية للرواية ذات طابع ديني وأخلاقي، وطبقي أحياناً، فالرواية في نظر خصومها، وضعت للتسلية لا للتثقيف ولخلخلة الأخلاق واللغة العربية الفصحى، في نفس الآن. إنها جنس أدبي مغامر وخطير، وشيطاني يقوم على قاعدة الحرية والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، بحيث يمكن القول بأن حقيقة الرواية تكمن في قدرتها على محو الأشكال السابقة وتأسيس أشكال جديدة لرصد الواقع.

غير أن هذه الحرية التي تتمتع بها الرواية لم تعفها من أن تقدم للقارىء بناءً سرياً ممتعاً ومنظومة إيديولوجية على شكل معرفة حول العالم[17]. وهي معرفة لا يمكن، عند بعض الباحثين، أن تكون إلا أداة هيمنة بورجوازية «لأن الرواية، في نظرهم، جنس أدبي في خدمة الطبقة البورجوازية التي اصطنعته لنفسها، بحيث لا يصح من هذا المنطلق إسناد صفة (اشتراكية) مثلاً للرواية، دون الوقوع في تناقض نظري مصطلحي[18]».

ومما لا شك فيه أن ربط الرواية بالبورجوازية بهذه الطريقة يبدو ناتجاً عن قراءة خاصة وتأويل معين لنصوص روائية محددة، ولا يستغرب أن يتم التوصل إلى قراءة مغايرة تبرز، مثلاً، أن خاصية الشكل الروائي تكمن في تصوير أزمة البورجوازية بتخليها عن القيم التي كانت أساس وجودها وفلسفتها.

وفي ضوء هذه الأفكار نلاحظ أن الرواية العربية كانت حيناً، خطاباً ايديولوجياً أحادياً (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي، وجل روايات حنامينة وكانت حيناً آخر ملتقى خطابات متعددة، كما يتجلى في ثلاثية نجيب محفوظ.

وفي الحالتين معاً فإن وظيفتها لم تكن تسجيل الواقع بحياد وبراءة، بل تحديد موقف فكري، ورؤية للعالم، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ومن جهة أخرى فإن الحرية التي تعرض الأعمال الروائية بعض تمظهراتها ليست بالضرورة واحدة، بل قد تكون متعددة بل ومتناقضة، ما دام الاديولوجي يكمن في صلبها ويوجه خطابها بطرق متنوعة ومعقدة، غير أن ما يخفف من هذا الالتباس والتعارض هو انتماء جل الروائيين العرب للطبقة البورجوازية الصغيرة، وصدورهم، نتيجة لذلك، عن تصور إيديولوجي، متعدد الصيغ والأصوات، لكنه في نفس الآن، قريب من التجانس في طروحاته العامة، في الأعمال الروائية الرصينة (رفض الواقع ـ نقد الأوضاع ـ تعرية التناقضات ـ نبرة التفاؤل العميقة وغير المباشرة، رغم نتوءات إيقاع الإخفاق الظاهري).

*   *   *

## ـ الرواية والحرية:

تناولت الرواية العربية مسألة الحرية في مواجهتها للاستبداد، في فترتي: النظام الاستعماري، والحكم الوطني بمختلف تلويناته الإيديولوجية، بحيث يمكن القول انه لا تكاد تخلو رواية عربية من عرض أنواع الاضطهاد والتعذيب التي مورست على الإنسان العربي وأصناف الصمود التي تحدى بها ذلك الاضطهاد، من أجل ضمان حريته.

ولا يخفى الدور الريادي الذي اضطلع به بعض الروائيين العرب في هذا المجال، نذكر منهم توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ،

(١١) Estthétipue et théorie du roman, p 183.

(١٢) P. Bourneuf, L'univers du roman, p, 12.

(١٣) René wellek, Austin warren, la théorie littéraire, p 298.

(١٤) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي، ص ١٨.

(١٥) مقدمة الرواية، ص ١٨.

(١٦) محمد يوسف نجم، المرجع المذكور، ص ٣٥.

(١٧) Henri Metterand, le discours du roman, p: 16.

(١٨) CHarles grivel, production de L'interêt romanesque, p: 342.

وحنامينة، وعبد الرحمن الشرقاوي وتوفيق عواد، وغسان كنفاني، والطيب صالح، وعبد الرحمن منيف، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وغيرهم ممن أرسوا بناء مؤسسة الإبداع الروائي الملتزم بقضايا الإنسان والتي كان لها صدى واسع في الأوساط الثقافية، انعكس أثره فيما صدر من روايات منذ نهاية الأربعينات إلى الآن.

وبغض النظر عن أشكال السرد التي وظفت: بين سرد روائي صرف، وسرد سيرذاتي روائي، وآخر معاقب للسيرذاتي... فإن النص الروائي العربي في شموليته، قد تطرق، بدرجات متفاوتة، وبأساليب مختلفة لمسألة الحرية.

وسنعمد إلى إبراز تمظهرات الحرية في النص الروائي العربي، ضمن ثلاثة محاور: يتناول الأول تيمة فضاء الاعتقال، والثاني يدور حول الرواية - المرأة - الحرية، والثالث يتناول الشكل الروائي والحرية، - من خلال (نجمة (أغسطس) لصنع الله إبراهيم، و(البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا.

## - فضاء الاعتقال والاستبداد:

تميزت كتابات روائية وسيرذاتية روائية في الأدب العربي الحديث بوصف تجربة الاعتقال وآثارها على الفرد والجماعة، واتخذت إطاراً لتلك التجربة مكانين متميزين في حياة الانسان العربي: المكان الأول يتمثل في القبر (الجنازة والخلاء..) والمكان الثاني ليس سوى السجن، علماً بأن المنطق السلطوي يعتبر السجن (قبر الأحياء)، في عالم تنعدم فيه الحرية.

ويمكن لتحديد أدق لجغرافية هذا الفضاء العربي الخاص، الرجوع إلى (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي، حيث تصدى بطل الرواية لقسمة (الواحد) على (صفر) ليثبت (أن هذا الفضاء لا نهاية له) وأن الكون فيه:

يسبح في بحر بلا ساحل - في حندس الغيب وظلماته، مبرزاً من خلال بيت (ابن عربي)، الآنف الذكر، تلك العلاقة العجائبية التي تسود فضاء روايته كمعادل فني لعلاقة أخرى أشد غرابة تسود التاريخ العربي عامة والفلسطيني خاصة. انها علاقة الصفر باللانهاية وعلاقة الإنسان العربي بفضاء الصفر: فضاء العلاقات القسرية.

وتدخل رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا، في نفس حركة (المتشائل) في تقديمها لفضاء المخافر والمعتقلات، كقبور للأحياء، كمكان للعبثي واللامعقول. ويوضح الكاتب، تحت العنوان، بأن روايته: «لا أساس لها من الصحة» ليخلق مفارقة ساخرة من واقع تجاوز حدود العجائبي.

وتنتصب (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي، خارج المجتمع، لا لمواجهة مداهمة أجنبية، ولكن لقهر الإنسان داخل الوطن - القلعة.

ويسود رواية (الجنازة) لأحمد المديني فضاء، يتداخل فيه الواقعي بالأسطوري. فمن قمع إلى استنزاف القوى الحية، إلى وضع الحواجز أمام قوى التغيير، عن طريق اغتيال رموز التغيير، كل ذلك في إطار توظيف اللغة كمجال لحوار النصوص.

ونصل في (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف إلى مرحلة يختفي فيها الفضاء العربي المدني، ليحل مكانه عالم المخابرات وزنازين الاعتقال ومراكز التعذيب، وتقف الأم، شامخة، صامدة، مثل بطلة (الأم) لغوركي في وجه اليأس والظلم الاستبداد.

وفي (حقول الرماد) لأحمد إبراهيم الفقيه يُتخذ قرار تعسفي بتحويل قرية (قرن الغزال) التاريخية العتيقة إلى قاعدة عسكرية أمريكية، ونفي سكانها إلى جهات مختلفة متباعدة، فيعم الاستنكار والتمرد: «الدنيا تكبر، وتتحول القرى إلى مدن، وقريتنا تمحى من فوق الأرض، إنّها مهزلة». وتقف (جميلة)، كرمز مشرق، في وجه التدجيل والتعسف والهمجية والغرائز البهيمية.

وفي العالم الروائي لمبارك ربيع، وخاصة في (بدر زمانه) يتجاور عالمان وخطابان: متخيل واقعي ومتخيّل اسطوري، يعكسان أشكالاً من القمع والاستبداد والتآمر، إلى حد يكاد يندمج فيه الواقع في الأسطورة، وتبدو الأسطورة وكأنها مجرد انعكاس لذلك الواقع.

وفي (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف يصبح الوطن كله سجناً نفسياً تحاول الشخصية الانفلات منه دون جدوى، وتختار مؤقتاً اللجوء إلى الغرب، كفضاء للحرية.

إن الروايات العربية التي ترسم حدود فضائها في متاخمة السجن أو امتداداته الدلالية، من بينها (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، و(تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم، و(الزيني بركات) لجمال الغيطاني، و(سبعة أبواب) لعبد الكريم غلاب، و(كان وأخواتها) لعبد القادر الشاوي.. تمثل نمطاً روائياً متميزاً لارتباطه بتجربة جديدة في الكتابة الأدبية، يمكن استثمارها فنياً لتمثل إضافة متميزة في حقل الإبداع الروائي.

## الرواية - المرأة - الحرية:

تحولت الكتابة الأدبية، في نهاية القرن التاسع عشر، تحت تأثر متغيرات اجتماعية، من الاهتمام بطبقة الملوك والنبلاء، إلى الالتفات للطبقات الشعبية؛ وتجلى ذلك بكثرة في الإنتاج الروائي العربي.

ومن أبرز المؤشرات على ذلك التحول، بروز المرأة، الشعبية، خاصة واحتلالها لموقع الصدارة في الأحداث الروائية، بل تصدرها في عناوين بعض الروايات: (زنوبيا) - ١٨٧١ - (بدور) - ١٩٧٩، (أسماء) ١٩٧٣ - (سامية) ١٩٨٢، وكلها لسليم البستاني.

ويمكن تفسير هذه العناية التي حظيت بها المرأة في الانتاج الروائي العربي، في ضوء عاملين رئيسيين: الأول يرتبط بدور المرأة الجديد في المجتمع، والثاني باعتبار تحريرها جزءاً من تحرير المجتمع، كل ذلك في إطار التحولات العامة: فمع «تقدم الطبقة البورجوازية إلى

زمام القيادة في المجتمع، تقدمت أيضاً مثلها، ومبادئها الاجتماعية، فتطور تكوين الأسرة من الطراز الأبوي.. وظهرت المرأة بعض الظهور.. لقد كان الحب خطيئة، فوجد من يدافع عنه، وكانت الحرية فكرة من الأفكار، فوجدت السدنة والضحايا[١٩]».

وقد مثلت (زينب) لمحمد حسين هيكل، ومترجمات المنفلوطي الرومانسية (بول وفرجيني)، و(تحت ظلال الزيزفون)، وقصصه، مرحلة أولى في الاهتمام بالمرأة، تلتها مرحلة ثانية تعكسها بعض روايات عيسى عبيد (ثريا) ١٩٢٤، وطاهر لاشين (حواء بلا آدم) ١٩٣٤، التي أصبحت بصفة عامة أكثر ميلاً إلى التناول الواقعي للأحداث، وإلى إبراز ملامح المرأة الجديدة التي ترمز إليها (حواء) التي أصبحت تنافس بنات الطبقة الارستقراطية في تحصيل العلوم، وتطمح إلى متابعة دراستها بالخارج، وتثور لاختيار فتاة غيرها، تنتمي إلى طبقة ارستقراطية: «عزيزتي، قد نذبح وتسلخ جلودنا، في مجزرة هذا العصر المتقلب، غير أن الثابت، على مبدأ أو فكرة، ولكن لن نكون معصوبي الأعين كالبهائم.. وفي هذا تسلية وعزء[٢٠]».

وتناولت، في مرحلة ثالثة، كاتبات عربيات موضوع المرأة، من زاوية استعادة الذات المفتقدة، بالخروج من نظام العبودية، دون السقوط في الخطيئة.

وتمثل هذا الاتجاه، غير المتجانس، ليلى بعلبكي وكوليت سهيل، وصوفي عبد الله وخناثة بنونة. فرغم تباين الايقاعات النفسية والفنية، تبدو المرأة، من خلال (أنا أحيا)، و(أيام معه)، و(دموع التوبة) و(النار والاختيار)... منساقة نحو التمرد والضياع والنقمة واليأس والتمرد، بمنأى عن العنف.

وهكذا تحولت المرأة في الإنتاج الروائي العربي في حلبة الصراع بين قيم الشرق وقيم الغرب، من مادة خام اجتماعية ونفسية، للعمل الروائي، إلى رمز الحرية كما يبدو ذلك بجلاء في (الزمن الموحش) لحيدر حيدر، و(حقول الرماد) لأحمد إبراهيم الفقيه وغيرهما من الروايات ذات الإيقاع الشعري المتألق.

## الشكل الروائي والحرية:

من الأعمال الروائية التي تناولت الحرية عبر التاريخ، (نجمة أغسطس) التي حظيت بدراسات جيدة من طرف فريدة النقاش[٢١]. وبطرس الحلاق[٢٢]. ومحمود أمين العالم[٢٣] الذين تناولوا مختلف مكوناتها الفنية والفكرية.

والاشكالية التي تواجه قارىء هاته الرواية، ومثيلاتها، تكمن في تحديد الاديولوجية التي تبشر بها، خاصة انها تقدم شخصيات وعوالم وعصوراً مختلفة ومتباعدة، كما أنها تزخر بتعددية على مستوى اللغات، والأصوات.

ولربما كان إغفال هذه التعددية من جهة وعدم الاهتمام بالمعمار العام المعقد لهذا النوع من الكتابة السردية، والتركيز على السارد باعتباره بطلاً مركزياً، من جهة ثانية، وراء الحكم على (نجمة أغسطس) بأنها رواية رفض وهزيمة: «ولكن هذه الدلالة العامة الشاملة للرواية لا تعبر عن جانبيها الإيجابي والسلبي تعبيراً تقريرياً موازياً ومتوازناً، ذلك أن السلبي هو المنتصر دائماً (روائياً)، عبر التاريخ كله، أما الإيجابي، فهو روائياً كذلك، المجهض دائماً، المعاق دائماً، المقهور دائماً[٢٤]».

إن الاوصاف المباشرة التي تقدمها الرواية عن العمال وهم على قارعة الطريق كالاشياء، وهم في القاع كالفئران، عن الجائعين منهم والمكهربين، عن العمال - القرابين، مضافاً إليها لائحة ضحايا الاستبداد، في مختلف العصور، يمكن تفسيرها، في نظرنا، من زاويتين: زاوية إيديولوجية أشار إليها ماركس: «يجب أن تُمَثل كل دائرة من المجتمع الألماني وكأنها الجزء المخزي من المجتمع الألماني... يجب أن يتعلم الشعب الفزع من نفسه ليكتسب الشجاعة[٢٥]». وزاوية ثانية تتصل بالبناء والدلالة، وقد تناولها، باقتدار وذكاء، الدكتور محمود أمين العالم، إلا أنه لم يصل إلى آخر مداهما، فقد اعتبر، بحق القسم الثاني من (نجمة أغسطس) «نهاية أو خاتمة روائية للرواية في منتصفها، وإن لم تكن خاتمة حديثة»، كما أشار في نفس السياق إلى أن (هذا القسم الثاني يعبر في الحقيقة عن الوحدة الدلالية الشاملة للرواية كلها، رغم طبيعتها الازدواجية الإشكالية[٢٦]».

حقاً، يمثل القسم الثاني من الرواية نواة تختزن ما ينطوي عليه النص من معان، وما لم تتعد للتعبير عن الأحداث الجزئية التي ينبغي ألا تعتبر أشكالاً للاخفاق والهزيمة، بقدر ما تعتبر محطات لتكون الوعي وتطوره عبر التاريخ، وعلامات مضيئة على الاصرار والتحدّي والمواجهة: «ومن وهب نفسه للفعل، باعها لسيد لا يرحم. يسلب حريته، لكن الفعل هو الطريق إلى الحرية[٢٧]».

وبرجوعنا إلى آخر فقرة من القسم الثاني من الرواية، نقرأ ما يلي: «ثم اندفعت المياه في دوي عاصف.. ومزيد من المياه يتدفق صاخباً مرعداً... وقد تجمعت على حافة الحوض وامتزجت خضرة

(١٩) شاكر مصطفى، القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية، ص. ١٦.

(٢٠) حواء بلا آدم، ص ٤٥.

(٢١) من (تلك الرائحة) إلى (نجمة أغسطس) مجلة الطليعة المصرية ١٩٧٥.

(٢٢) الدائرة وتخلخلها في (نجمة أغسطس) مجلة الباحث ١٩٧٩.

(٢٣) ثلاثية الرفض والهزيمة - ١٩٨٥.

(٢٤) ثلاثية الرفض والهزيمة، ص ١٠٨.

(٢٥) Marx, la Critique de la Philosophie de Droit.

(٢٦) ثلاثية الرفض والهزيمة ص ١٠١.

(٢٧) نجمة أغسطس، ص ١٣٦.

حديقة المعمل على الضفة الغربية بصفرة الرمال والسيارات والاكشاك، وبمواد أعمدة التخريم. . . . وزرقة صخور الجرانيت ورمادية الشاحنات، وحمرة الرافعة الضخمة. . . وبرتقالية قلابات البادفورد، وبياض مبنى المباحث بينما تندفع في شدة ويتطاير رذاذها في الهواء، منعقداً فوق الرؤوس التي شرعت تجري مهللة في كل اتجاه[28]».

إن شبكة الصور التي يقدمها هذا النص، والمستمدة من أعماق الذاكرة الاسطورية والشعرية، والذي تمتزج فيه الأصوات التي تحيل على معاني القوة والمواجهة (دوي، عاصف، صاخب، مرعد)، والانتصار (مهللة)، مع الألوان التي تحاصر فيها (الخضرة، والزرقة، والرمادية، والحمرة، والبرتقالية،)، (بياض) مبنى المباحث، وكأن هذه الألوان (ارتفعت) هي أيضاً مهللة، بينما تجلت الأصوات بألوان قوس قزح. هذه الشبكة من الرموز والصور ومثيلاتها تمثل الصوت الخفي، العميق في الرواية، الذي يحاور صوت القمع، وصوت الهزيمة، ويهيمن عليهما، لأنه متجه نحو المستقبل، نحو الحرية.

في اتجاه مماثل فنياً، تقدم رواية (البحث عن وليد مسعود) إشكالية التحرر، على مستوى الذات، وعلى مستوى فلسطين وأخيراً على مستوى العالم.

ذاك هو مشروع (وليد مسعود)، البطل الرئيسي المختفي، الذي يتقاطع خطابه مع خطابات أخرى تنحو منحى المصالحة أو الانتهازية أو المثالية أو الثورية.

ورغم أن الرواية صممت على أساس تنضيد خطابات متجاورة، تعكس الخلفية الفكريّة التي تؤثث فضاءها، ورغم طابع التعددية اللغوية وتعدد الاصوات الذي تشتغل في إطاره تلك الخطابات، فإنه من الممكن الإنصات إلى الصوت الاديولوجي العميق عن طريق ضبط وظيفتين تقنيتين متكاملتين: تقنية تعرية التناقض، وتقنية السخرية: فعبر الأولى يدرك القارىء التباين الشاسع بين الوجه والقناع، وذلك ما يحدد مسافة بين السارد والأحداث المسرودة ويقدح بالتالي شرارة السخرية، خاصة من (البطل الثوري) الذي يهدف إلى تحقيق الحرية بأسلوب الانتهازي وبعقلية المثالي، وبسلوك الإباحي.

بعد هذه الحركة المتصلة بالاشتغال النصي، يمكن الإشارة إلى حركة ثانية لها علاقة بالتيمات. «الاستعارات» المؤثثة للنص والقائمة على السخرية أيضاً: تيمة اختفاء (وليد مسعود) وحيرة الناس في أمره، وتباين تفسيرهم لذلك الاختفاء، في انتظار ظهوره من جديد.

(28) المرجع السابق ص ١٣٥.

وقد حاول بعض النقّاد النفاذ إلى وظيفة شخصية وليد مسعود في الرواية، فاستعار نجيب العوفي[29] مفهوم البطل الاشكالي الذي يبحث عن قيم أصيلة، بوسائل غير أصيلة، في مجتمع يفتقد تلك القيم، بينما ركز (غالب هالسا)[30] على مفهومي الديكتاتورية والنرجسية.

وغير خاف أن البطل الاشكالي من إفرازات النظام الرأسمالي الليبرالي، ولذلك لا يستقيم تقديمه كنموذج أصلي لشخوص روائية عربية تحدد ملامحها شروط سوسيوثقافية مغايرة.

أما (الديكتاتورية) التي أشار إليها غالب هلسا، فإنها، في نظرنا، ليست مفروضة من الخارج (إن صح هذا التعبير الذي ينطوي على تناقض) ولكنها أصبحت (حاجة) تنبع من الداخل، وتنضوي تحت ما يمكن أن نطلق عليه تيمة البحث عن (البطل) يتجاوز حدود الإنساني، ويدخل مجال الأسطورة، ويصير، نتيجة لذلك، موضوعاً للتقديس. وفي ذلك تلميح، ونقد في آن واحد، لعقلية ألفت العبودية ودفء الخضوع لسلطة المقدس الديني والسياسي، وغير خاف أن هذا الاختفاء يحيل على أسطورة (المهدي المنتظر) ومثيلاتها، أي على ذهنية خرافية متجذرة في المجتمع العربي، تحول دون الادراك والعمل والتغيير الايجابي.

والتيمة الثالثة تتعلق بالجنس والشراب وتحيل على عالم منغلق على نفسه، منخرط في (بحث) فردي عن اللذات، بمنأى عن هموم الوطن التي تتحول هي نفسها إلى مادة أثيرة وشيقة، في مجالس اللهو المتكررة التي تقوم كنقيض لعالم المخيمات الفلسطيني.

وإذا كانت التيمات تقوم بدور تأطير النص، فان تقنيتي التعرية والسخرية تطبعانه بإديولوجية ترتكز على الهدم وإعادة البناء: هدم القيم السائدة التي أدت إلى ضياع فلسطين وهزيمة العرب، وإعادة صياغة مشروع بديل يتغير التغير المنشود عن طريق الوعي والنقد الذاتي والعمل.

وهكذا يصبح تحرير الوطن رهيناً بتحرير الذات من النزوات الفردية، ومن سلطة العقلية الغيبية.

***

تلك بعض الأسئلة حول تيمة الحرية في الرواية العربية، وعن الطرق الفنية التي تم توظيفها، من سيرذاتي وأطروحي يعتمد التسجيل، وروائي تجريبي يتوسل الرمز، والمعمار المعقد، والمفارقة والتعددية اللغوية، وتعدد الأصوات، لتمرير خطابه الإديولوجي، وسط صخب الأصوات الأخرى، لمواجهة العنف وتحقيق القيم التي ترمز إليها الحرية.

(29) درجة الوعي في الكتاب ـ ١٩٨٠.
(30) فصول في النقد ـ ١٩٨٤.



# الحرية والمسرح



د. نهاد صليحة

## شهادات

«الشيء الوحيد الذي تعلمناه، طول عمرنا هو الخوف.. لقد أتقناه أكثر مما أتقنا العيش.. تعلمنا كيف نبقى مذلين محتقرين.. الخوف من الجيش ومن الشرطة ومن الموظفين ومن الشرطة السرية ومن العسس ومن جهلنا بالقوانين، طوال عمرنا لم نسأل عن شيء، كنا دائماً ننفذ الأوامر ونسمع بأعمال الآخرين...

والمشكلة أنهم في كل مرة يجعلوننا نعتقد أننا نريد الأمر وأننا نحن الذين نصنعه.. وبغتة يصبح في يدي سيف، وتحت هذا السيف وطن أنا مسئول عنه وعن حمايته. كيف سأحميه؟ مسئولية كبرى لم أتعلم حملها، إنها ستكسر ظهري».

**ممدوح عدوان**

**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**[1]

«لو أننا أعتقنا الناس جميعاً.. ومنحنا كلاً منهم شبراً في الأرض.. وأزلنا أسباب الخوف لحجبنا الشمس ـ إذا شئنا ـ بجنود يسعون إلى الموت ليذودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها: الحرية ـ شبر الأرض.. وماء النبع.. قبر الجد.. وأمل الغد.. وضحكة طفلة تلهو في ظل البيت.. وذكرى حب.. وقبة جامع.. أدوا يوماً فيه صلاة الفجر.. بأوجز كلمة عظمة أمة».

**محمود دياب**

**باب الفتوح**[2]

«ليتني أعرف صيغاً للكلام لا يعلمها أحد وأمثالاً غير معروفة أو أحاديث جديدة لم تذكر من قبل، خالية من التكرار للكلام الذي قيل منذ زمن بعيد مضى وهو ما تكلم به الأجداد. لقد تحدثت بحسب ما رأيت مبتدئاً بأقدم الناس إلى أولئك الذين سيأتون بعد..

إن مرضي لثقيل وطويل.

والرجل الفقير ليس له حول على نفسه ولا قوة ليتخلص ممن هو أشد بأساً.

وإنه لمن المحزن أن يستمر الانسان صامتاً عن الأشياء التي يسمعها...

وإنه لمؤلم أيضاً أن يجيب الإنسان الرجل الجاهل.

فلمن أتكلم اليوم؟

لمن أتكلم اليوم؟»

**(بردية مصرية قديمة من العهد الإقطاعي)**

**نجيب سرور**

**الحكم قبل المداولة**[3]

«تك. تلغراف ومستعجل. تتك تك.

للفدائيين وثوار الشعوب الحرة. نقطة.

في فيتنام. كوبا. أنجولا. بوليفيا.

شدّدوا الضغط على أعدائكم.

نحن أبناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال.

والتحمنا بصفوف الثورة الكبرى على الأمبريالية العالمية ونحييكم».

**الفريد فرح**

**النار والزيتون**[4]

(١) ممدوح عدوان، **محاكمة الرجل الذي لم يحارب**، بيروت: دار ابن رشد، بدون تاريخ، ص ٢٥ ـ ٢٦.

(٢) محمود دياب، **باب الفتوح**، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٤ ص ١٩٩.

(٣) نجيب سرور، **الحكم قبل المداولة**، القاهرة، دار ألف للنشر، بدون تاريخ، ص ٥١ ـ ٥٢.

(٤) ألفريد فرج، **النار والزيتون**، مجلة المسرح، العدد ٦٩، يناير ١٩٧٠، ص ٦٧ ـ ٩١.

«أنت تـطمـع في كـل مـا أملك. وتصـادر حـريتي في وطني. أصبحت عاملاً زراعياً أجيراً في الأرض التي ورثتها عن آباء آبائي. وصار وجهي خطيئتي ودمي صار لعنتي. وإذا صرخت من الألم فأنا لاسامي. أنـا أعيش في حقـل ألغـام من القـوانـين والأجـراءات العنصريـة. يـريـدونني أن أتـلاشى في صمت.. وهنـا يكمن ألمي الفظيع!»

**سميح القاسم**
**كيف رد الرابي مندل على تلاميذه[٥]**

«نعم أنا كذلك. واحد من هؤلاء الذين يقرؤون كتباً نظريـة عن الثـورات والشعوب. واحـد من الذين لم يكـونوا في قـرية أمـاميـة. واحد من الذين يجترون الأحلام الـوردية. وإني مثلهم. أنـظر كيف أرى الأشياء. إني هروبهم. إنك هروبهم. إننا هروبهم. إننـا الهرب ذاتـه.. إني مسئول. إنـك مسئول. كلنـا مسئولـون. مـا من أحـد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسئولية».

**سعد الله ونوس**
**حفلة سمر من أجل ٥ حزيران[٦]**

«مهـو واحـد من الاثنـين.. يـابنخـلي البنت تـطلع عـلى المسرح وتشتغل.. تساعدنا وتجيبلنا الضو.. يا مننزل البنت وبنحـافظ على أسس حضارتنا وبنضل قاعدين في العتمة لميت ألف سنة»..

**فرقة بلالين بالأرض المحتلة**
**العتمة[٧]**

«سعيد: ما على النسوة يا أخت جهاد ما عليكن جهاد يا أخية.
زينب: إننا وا أسفا لا نشهر السيف ولا نملك غير الكلمات.
ليتنا كنا تعلمنا أفانين الطعان.
فلجاهدنا إذن بالسيف.. بالرمح.. بشيء يا أخي غير اللسان»

**عبد الرحمن الشرقاوي**
**الحسين ثائراً[٨]**

حقولنا لا تعرف الجواري
وكل من في الريف ـ
من أمهات أو بنات ـ عاملات...
أجل! شقيقات كفاح شامخات!

**محمد عناني**
**الغربان[٩]**

«قد يكون ملفى قد احترق حقاً... ولكنني أنا أيهـا السادة غـير قابل للاحتراق أبداً... غير قابل للمـوت. غير قـابل للنفي. غـير قابل للأحكام الغيابية. قل لهم بأنني غير قابـل إلا لشيء واحد فقط وهو أن أعيش مع الناس لا مع الحجارة».

**عبد الكريم برشيد**
**الناس والحجارة[١٠]**

## ١ ـ مدخل: مفهوم الحرية:

إن أي حديث عن المسرح عامة، وعن المسرح العربي خاصة لهـو في حقيقـة الأمر حـديث عن الحريـة، فإذا كـانت الحريـة في المفهوم السيكـولـوجي الـبرجسـوني (نسبة إلى الفيلسـوف الفـرنسي هنـري بـرجسـون) تـرتبط بفكـرة الخلق أو الإبـداع[١١] وإذا كـانت مهمـة الإنسـان في الفكـر المـاركسي أيضـاً «إنمـا تنحصر في القيـام بعملية إبداعية مستمرة، ألا وهي عملية التحرر»[١٢]، فإن الإبداع الفني في شتى المجـالات يصبح بصـورة منطقيـة أبلغ تجسيـد للحـريـة. وإذا كـانت عملية الإبـداع الفني في الشعر والـرواية تمثـل ممارسـة فرديـة لعمليـة التحرر، فـإن الظاهـرة المسرحية الحقيقيـة هي في جوهـرهـا وبحكم طبيعتها الجماعية ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة.

لقـد وصف الكاتب الكبـير جبرا إبـراهيم المسرح بأنـه «مدرسـة الشعب»، ثم مضى ليسـال: «ولكن مـا الـذي لـدى المسرحيـين أن يعلمونا إياه بالضبط؟

ومـا الذي نـريده من المسرح؟ هـل نريـد أن نتعلم أم نـريـد أن نفتتن؟...

أنتعلم أم نحلم، أم نضـاعف طاقـة الحياة في شراييننـا، أم كلها معاً».

ويجيب جـبرا على سؤالـه قـائـلاً إن المسرح «وسيلة للمـزيـد من المعرفة، مع مزيد من الحياة ولا سيما إذا استطاع في خاتمة المطاف أن

(٥) سميح القاسم، كيف رد الـرابي مندل عـلى تلاميـذه، مجلة الجديـد (الضفة الغربية) فبراير ١٩٧٣، ص ١٩ ـ ٢٧.

(٦) سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل ٥ حـزيران، بـيروت: دار الآداب، الطبعة الثانية، أبريل ١٩٨٠، ص ١١٢.

(٧) فـرقة بـلالين/ بـالأرض المحتلة، العتمة، الأقـلام، العدد السـابع، السنة السادسة عشرة تموز ١٩٨١، ص ١٢٣ ـ ١٣٨.

(٨) عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثـائراً (الجـزء الأول من ثار الله ـ القـاهـرة دار الكاتب العربي، بدون تاريخ، ص ٢٢٤.

(٩) محمد عناني، الغربان، القـاهرة: الهيئة المصرية العـامة للكتـاب، ١٩٨٧، ص ٩٩.

(١٠) عبـد الكريم بـرشيد، الناس والحجارة، نسخـة مصـورة من مجلة أسفـار [حصلت عليها من المخرج المصري محمد سامي الذي سيخرجهـا للعرض أثناء مهرجـان القاهـرة الثاني للمسرح التجريبي]، العراق بغـداد، العدد ١٢، ابريل ١٩٨٧، ص ١١٠ ـ ١٢٥.

(١١) زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، القاهـرة: مكتبة مصر، الـطبعة الثـانية، بدون تاريخ ص ١١٨ ـ ١١٩.

(١٢) المرجع السابق ص ٧٦.

يقول لنا إنه الوسيلة التي صنعتها أجيال من عباقرة الرؤيا، لوضعنا في قلب الوجود الإنساني، مع كل معضلاته وأحلامه»[١٣].

إن جبرا إبراهيم جبرا يكتب النقد كشاعر فتتردد في فضاءات مقاله الجميل «المسرح: الوجود والحلم» أصداء من عبارات شكسبيرية عديدة تشبه الحياة بالمسرح تارة وبالحلم تارة أخرى، وهمهمات من دفاع شيلي عن الشعر ومن قبله دفاع شاعر آخر عن المسرح هو سير فيليب سيدني، ومن قبلهما الشاعر هوراس. لكنني رغم سحر البيان وشاعريته أجدني في موقف الطالبة التي تود أن تطرح على أستاذها وعلى القارىء إجابة بديلة مخالفة لتلك التي قدمها.

إن خروجنا «المراسيمي في الليالي من الدار، حيث الراحة والتلفزيون ووسائل التسلية إلى مكان يسمى نفسه مسرحاً نخالط فيه جماهير من الناس لا نعرفهم، لرؤية ممثلين يتحاورون ويتحركون ضمن نطاق خمسين أو ستين متراً مربعاً»[١٤] هو في يقيني ثورة مقنّعة على الواقع في عملية تحرر جماعية.

ويتطلب اكتمال الإجابة هذه أن نتوقف قليلاً عند مفهوم الحرية أولاً، ثم نرصد تطابقه مع مفهوم الفعل المسرحي.

## ١ ـ الحرية بين «الحالة الذاتية» و «الفعل» الجماعي:

«ليس لكلمة حر معنى واحد» كما يقول محمود زيدان الذي يمضي لبرصد ستة من أهم معانيها تمثّل قسمين متمايزين: الأول يرى في الحرية «حالة» والثاني يرى فيها «فعلاً» فتعريف الحرية بأنها «إحساس ذاتي عميق يدركه كل منا باستبطان أو. . . وعي مباشر بأن لدينا قدرة على الاختيار» أو بأنها «تحرر من الشهوات أو. . . قدرة على ضبط النفس» أو «غياب الاضطرار والقهر» يدخل تحت باب الحرية كحالة، بينما تندرج معاني «الفعل الحر» الذي لا «علة له» أو الذي «يستحيل التنبؤ به قبل حدوثه» أو الذي يتمثّل في «تحقيق هدف أو غاية عن وعي وشعور» تحت باب الحرية كفعل[١٥].

وقد عرض زكريا إبراهيم في كتابه مشكلة الحرية للتحولات الفلسفية العديدة في تفسير مفهوم الكلمة في الفكر الغربي والاشتراكي والإسلامي على مر التاريخ ورصد حركتها الدائبة بين الجبر والاختيار، بين القدرية والإرادة الإنسانية، بين الحركة الذاتية والحركة الاجتماعية، بين الحالة السيكولوجية والفعل الاجتماعي، وانتهى إلى تأكيد طبيعتها الجدلية مهما اختلفت تعريفاتها، فالحرية كلمة لايتحقق معناها إلا حين تنتظم في ثنائية متعارضة حدها الآخر هو الضرورة أو العبودية.

(١٣) جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، بغداد: دار الشئون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بدون تاريخ، ص ٧٨ ـ ٧٩.

(١٤) المرجع السابق ص ٧٨.

(١٥) محمود زيدان، «حرية الإنسان في الميزان»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر العدد الأول، ابريل ـ مايو ـ يونيو ص ١٧٠.

وإذا كان معنى الحرية لا يتحقق إلا في علاقته بنقيضه، ولا تتخلق ملامحه إلا في ذلك الفضاء الجدلي بين ضدين، أجدني اتفق مع الرأي القائل بأن الحرية «ليست سوى المسار الكائن بين «الواقع» ـ Le réel و «القيمة» La valeur لأنها هي التي تضع فيما بين هذين الحدين ما يمكن تسميته بالممكن Le possible، والممكن هو الذي يضع الواقع موضع السؤال لكي يلزمه في النهاية بأن يتطابق أو يتحد مع القيمة، وعلى ذلك فإن على الحرية أولاً أن تحيل الوجود إلى إمكان، لكي تعود فتحيل الإمكان إلى وجود»[١٦].

الحرية إذن طريق سفر وانتقال من حالة إلى حالة، أو قل إنها صراع «الوعي الموجود تجريبياً على مستوى السلب» مع الوعي الممكن الذي «ينشأ من الوعي الفعلي ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل»[١٧].

ولأن الحرية صراع، وحوار دائم مع الواقع يسعى إلى التغيير، لا يستقيم أن نصفها بأنها «هبة فطرية» أو «ملكة موروثة»[١٨] ـ أي حالة أو واقعة ـ فالحرية، كما يؤكد زكريا إبراهيم ـ «هي فعل أو عملية Operation قد تكون كلمة «تحرر» Liberation أصدق تعبير عنها»[١٩]، فهي «سعي» ثوري وراء الممكنات، وجهد متواصل من أجل العمل على تحقيقها»[٢٠].

وإذا كان أي فعل إنساني مشروطاً بوجود محيط زماني ومكاني فإن الحرية كفعل تشترط موقفاً اجتماعياً كمسرحها أو فضاء وجودها. فالحرية «لا تخلق اختيارها ابتداء من لا شيء، بل هي تندمج في موقف أصلي تقبله وتتداخل معه» أي تجادله وتصارعه وتشتبك معه «ولا تمارس نشاطها إلا ابتداء من ذلك الموقف. . . فالحرية تلاق، وانتقال، وتبادل بين الخارج والداخل، أو هي بالأحرى حوار متصل، واتصال مستمر مع الأشياء ومع الآخرين»[٢١].

ولما كانت الحرية فعل صراع وحوار مع موقف أصلي في سياق اجتماعي متعين ـ أي «حرية مجاهدة»[٢٢] فهي تتصل اتصالاً وثيقاً بالتاريخ. ويؤكّد الفكر الماركسي على مفهوم الحرية باعتبارها «تجربة اجتماعية أو حركة تاريخية»[٢٣] ويرفض اعتبارها أمراً يخص الذات وحدها «بل هي مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان باعتبارها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به»[٢٤].

(١٦) زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، ص ١٦٩.

(١٧) جابر عصفور، «قراءة في لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية»، فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص ٨٥.

(١٨) زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، ص ٧٥.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٩٨.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٢١) المرجع السابق، ص ١٩٦ ـ ١٩٧.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٩٥.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٧٧.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٧٥.

وفي ضوء ما سبق نستطيع أن نخلص إلى تعريف للحرية عناصره:

١ ـ موقف أصلي واقعي في سياق اجتماعي إنساني.

٢ ـ فعل صراع وجدل وحوار مستمر ومتحول مع هذا الموقف.

٣ ـ التغيير كحصيلة الحرية على المستوى الذاتي والاجتماعي والتاريخي.

## ١ ـ ٢: الفعل المسرحي فعل تحرري:

ولا يخفى على القارىء أن هذه العناصر هي ذاتها عناصر الدراما والتجربة المسرحية أثناء العرض، فكل نص مسرحي ـ أياً كان نوعه، وسواء كان تقليدياً أو تجريبياً، قديماً أو جديداً، يشتمل على موقف مبدئي يفجر صراعاً وحواراً ـ حتى ولو كان حواراً مع النفس أو الأشياء كما هو الحال في المونودراما أو مسرح العبث، أو مع الجمهور كما هو الحال في الدراما الشعبية ـ وفي كل الأحوال يفضي الحوار إلى حركة وتحول وتغيير مادي أو معنوي في الشخصية أو الجمهور أو كليهما معاً. وفي تجربة العرض المسرحي الحي يمثل التقاء الجمهور بالمؤدين الموقف الأصلي الذي يحمل سياقه التاريخي في المعمار المسرحي والتقاليد المسرحية المألوفة ـ إن وجدت ـ وتوقعات المتفرجين، بل وملابسهم، وصورة العالم المطبوعة في عقولهم التي تنظم أفكارهم عن الدين والأخلاق والتنظيم الاجتماعي والأعراف وقواعد الحديث والسلوك عموماً، وما إلى ذلك ـ في كل تجربة مسرحية حقيقية يفجر موقف اللقاء هذا درجة من المعارضة والصراع بين صورة العالم التي يتبناها العرض وصورة العالم في ذهن المتفرج، وقد ينتهي الصراع إلى تغيير الوعي بدرجات متفاوتة تتراوح بين الخلخلة أو التنوير الكامل، وقد ينتهي بأن يقذف الجمهور الممثلين بالطماطم والبيض من شدة الغضب ـ كما حدث للداديين، وهذا أيضاً نوع من التنوير.

إن صورة أو استعارة العرض المسرحي تفرض نفسها على الخيال كلما تأمل الإنسان مشكلة الحرية، وقد ألحت على ذهن زكريا إبراهيم طوال تناوله لها كما يتبين من تردد العديد من المصطلحات الدرامية في الفقرات التي اقتطفتها من كتابه والتي فضلت أن أوردها في كلمات المؤلف بدلاً من إجمالها وتلخيصها حتى يتبين القارىء مدى تشابك مفهوم فعل التحرر في خيال الكاتب مع مفهوم الفعل الدرامي. ويبرز هذا الاشتباك على سطح الوعي في مناطق عدة، فقرب نهاية الكتاب يضيف المؤلف إلى عناصر تعريف الحرية السابق ذكرها عنصر «التوتر الدرامي» في موقف الصراع إذ يقول: «إن موقف الذات الإنسانية في الكون لا بد بالضرورة أن يكتنفه شيء من القلق، والتوجس، والانشغال، كأنما كتب على الحرية أن تظل في جهاد مستمر وصراع متواصل. «ثم نجده يشير إلى الإنسان بعبارة «الشخصيات الإنسانية» التي تحيا في «عالم مرن مفتوح دائب التحول» وكأنه يتحدث عن شخصيات درامية أو مسرحية في سياق مسرحي وبعدها يصرح باستعارته قائلاً:

«وهكذا نرى أن فلسفة الحرية تجعل من الوجود الإنساني «دراما» تفاؤلية يسودها جو من الصراع والمجاهدة، ولكنه جو لا يخلو من نبل وعظمة وجلال»[٢٥] أي جو يقترب من أجواء عالم التراجيديا.

إن التعريف الذي تبنيته للحرية بعناصره السابق ذكرها يكاد يوحد ـ عبر جسور هذه العناصر ـ بين فعل التحرر والفعل المسرحي. ولكن، هل كل فعل مسرحي هو فعل تحرري؟ وماذا عن التكريس والتدعيم الذي يمارسه المسرح أحياناً فيما يقال؟ وهل يتساوى المسرح التقليدي مع المسرح الملحمي مثلاً؟ أو مسرح الحكواتي أو الاحتفالية؟ إن الإجابة على مثل هذه الأسئلة تتطلب منا وقفة نتأمل فيها مفهوم المسرح.

## ٢ ـ مفهوم الظاهرة المسرحية:

إن الفرضية المحورية التي يتبناها هذا البحث، ويحاول إثباتها أو على الأقل الدفاع عنها، هي أن الظاهرة المسرحية ـ كما تتحقق في العروض الحية، أياً كان نوعها، وبعيداً عن النصوص والنظريات والكتب ـ تمثل في جوهرها عملية تحرر جماعي (نسبي) تستهدف، في أضعف حالاتها وأكثرها رجعية ورِدّة، «خروجاً» مؤقتاً عن حدود الواقع قد يفضي ـ حين يشتد ساعدها ـ إلى خلخلة البنية الاجتماعية الموروثة والسائدة، فيمهد للانطلاق من «حدود الكائن» إلى «الممكن» (في عبارة عبد الكريم برشيد الموحية) وذلك على مستوى الوعي الفردي وفعل التغيير الثوري الجماعي.

## ٢ ـ ١: مفهوم الإبداع:

ونحو إثبات هذه الفرضية لنبدأ برفض خرافة الإبداع الكامل ـ بمعنى **الإنشاء المقصود لدلالة محددة** من عدة عناصر (لغوية أو غيرها) توجدفي الحياة، ويتم تغيير وتحوير معانيها عن طريق انتظامها انتظاماً واعياً في مركب جديد.

ولنجرب تعريفاً جديداً للإبداع باعتباره مشروع إنتاج دلالة إرادي، مشروط بظروف الإنتاج والاستهلاك، يفرز دلالة مركبة، تتخطى إرادة الكاتب الواعية نتيجة اصطدامه واصطراعه مع أنظمة إدراكية أخرى مبنية في اللغة وفي أنسقة العلاقات الدالة في المجتمع. ولنضرب مثالاً: لنفترض أن كاتباً تربى في الصعيد وأرقته فكرة جرائم الشرف فحاول مقاومتها بالقلم، وكتب رواية أو قصة تصور جريمة من هذه الجرائم. ولنفرض أنه ذهب بها إلى ناشر فاشترط عليها أن يضع على الغلاف صورة مثيرة لزيادة المبيعات، وحتى تصل رسالته إلى الناس، يقبل المؤلف. ماذا يكون من أمر رسالته إذن؟

(٢٥) المرجع السابق، ص ٢٢٥.

أولاً: لن تصل رسالته إلى جمهوره الحقيقي - أي الذي قصده - لأن مرتكبي جرائم الشرف معظمهم من الأميين.

ثانياً: لن تصل رسالته إلى القارىء الذي سيشتري الكتاب لغلافه الفاضح، فهذا النوع من القارىء سيعبر أمواج النقد إلى جزر مواقف الجنس والعنف التي يصورها الكاتب.

ثالثاً: وما أدراك أن المؤسسة النقدية في مجتمع هذا الكاتب الخيالي، ومعظمها من الرجال الذين تشرَّبوا النظرة السلفية إلى المرأة كمتاع - «كجوهرة مصونة أو درّة مكنونة»، والذين اعتادوا الأحكام المخفّفة في هذه الجرائم من جانب القضاء - وما أدراك أن المؤسسة النقدية الأخلاقية النزعة بدرجة كبيرة لن تشوّه رسالة الكاتب وتصوّرها كتحذير من عاقبة الشك مثلاً - على نهج تحذير إياجو لعطيل من الوحش ذي العيون الخضراء - أو كتحذير للنساء من التحرّر والسفور الذي قد يثير شكوك الأزواج مثلاً.

رابعاً: وهذا هو الأدهى. . ماذا لو تحول هذا الكتاب إلى فيلم سينمائي تجاري؟ أو مسلسل تلفزيوني؟ في الحالة الأولى لن ينجو من الإثارة الرخيصة ويكفي أن نذكر أن فيلم المغتصبون الذي تناول حادثة واقعية بدعوى النقد والإصلاح والتحذير قد حول هذه المأساة الحقيقية أنى دغدغة حسية عنيفة وكأنه يدعو للاغتصاب. أما في حالة المسلسل التلفزيوني فسوف ينقلب الكتاب إلى ميلودراما تمتلىء بالعويل والمواعظ دونما مواجهة حقيقية للمشكلة، وهي النظرة الشرقية إلى المرأة.

خامساً: وإلى جانب أخطار السوق الأدبي ما أدراك أن الكاتب نفسه الذي نشأ في ثقافة تشربت لغتها النظرة الدونية إلى المرأة حتى غدت أكبر إهانة لرجل أن يوصف بأنه «مره» - رغم ما تصنعه النساء الآن في الأرض المحتلة ورغم أن كل رجل هو ابن امرأة - ما أدراك أنه لن يقع في شراك هذه الأيديولوجية ولن تنضح لغته بتعاطف خفي مع الجريمة رغم رفضه الواعي لها، أو أنه لن يسبغ على مواقف الجنس والعنف السادي عنايته الأدبية الفائقة؟

إن الكاتب إذ يشرع في تنفيذ مشروعه الأدبي لا يلبث أن يكتشف أن ما أراد التعبير عنه قد اصطدم بالأيديولوجية والتوى، وهكذا قد يسعى العمل الأدبي إلى الإفصاح عن معنى من المعاني بينما تدفعه الأيديولوجيا إلى الإفصاح عن معنى مخالف، وفي هذا التناقض ذاته تكمن قيمة الأدب التنويرية في إيقاظ الوعي. فإذا كانت وظيفة الأيديولوجيا هي انتظام التناقضات التاريخية في وحدة خيالية فإن العمل الفني يجعل الأيديولوجيا تفضح تناقضاتها بإنارة فجواتها وكشف حدودها وتعرية حقيقتها كبناء وهمي يعتمد على الحذف والإغفال(٢٦).

## ٢ - ٢: مفهوم حرية المسرح:

وإذا كان دور الأدب كما يقول ماشيري هو فضح مغالطات وتلفيقات الأيديولوجيا عن طريق تحاوره مع الواقع، فإن المسرح - باعتباره نشاطاً جماعياً يستخدم لغات عدة - يلعب دوراً أخطر في زلزلة الأيديولوجيا وكشف الواقع - وذلك وإن لم يشأ، وحتى رغم أنفه. ففي الفترات التاريخية التي تم فيها إخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة بصورة تامة، كما حدث في انجلترا في عصر عودة الملكية، لعب المسرح دوراً هاماً - رغم أنفه - في تعرية أيديولوجيتها المهيمنة فتجد كوميدياته الواقعية الإباحية التي تتناول السلوك تحاور وتجادل دراماته البطولية المتشنجة، المتشدقة بالمثل والمبادىء، وكأنها تقدم تعليقاً ساخراً لاذعاً على زيفها(٢٧).

إن حرية المسرح لا تكمن في السماح لفرد أو مجموعة بالقول والفعل من جانب المجتمع أو المؤسسة الحاكمة، بل في الطبيعة الثورية التي تميز ظرف تحقيق مشروع العرض المسرحي نفسه. فإذا كانت الأيديولوجيا هي توحيد خيالي لعناصر العالم وظواهره المتناقضة في قول ماشيري، وإذا كان ما يسمى «بالحقيقة الاجتماعية والأخلاقية» في قول فدجنشتاين يتم تحديده بالاتفاق الاجتماعي الضمني (الذي هو في الواقع اتفاق في أنماط الحياة لا في الرأي الواعي)(٢٨) فإن «الحقيقة» أو «الأيديولوجيا» تتعرض لأقسى اختبار في المسرح نظراً لتعدد لغاته وعناصره (أي تنوع علاقاته) وطبيعة نشاطه الجماعي الآني التي تُعَرِّض العقد المؤقت بين المتفرج والمؤدي بالتعاون لتحقيق العرض، كما تُعَرِّض الإيهام الدرامي إن وجد، وكذلك هدف أو قصد القائمين على العرض (الذي ينتظم كل علاقاته في حركتها وتحولاتها واشتباكاتها) للتكسير في أي لحظة:

فالمتفرج قد يضحك في لحظة مأساوية - كما حدث في عرض مسرحية عطيل مثلاً في القاهرة في أول الستينات فتوقف حمدي غيث عن الأداء ووبخ المتفرجة التي ضحكت وانسحب غاضباً، والممثل قد يخرج عن المسار المرسوم المسبق المتفق عليه عامداً أو دون عمد فيحدث تحولاً في العلامات كلها، بل والنسق الدلالي للعرض كله فيبث رسالة مخالفة للرسالة المقصودة.

لقد تنبه النقد في القرن العشرين للطبيعة الثورية للإبداع الفني باعتباره خروجاً منظماً على الأنسقة العلامية المألوفة، فإذا كان «إحلال ضرب من ضروب الكلام محل الآخر يعني ببساطة - القيام

---

(٢٦) أنظر:

= Terry Eagleton, **Against the Grain, selected Essays,** London,

verso, 1900, esp. Chapter one, entitled, «Macherey and Marxist Literary theory». =

(٢٧) أنظر لمؤلفة البحث فصل «الدراما البطولية» في كتابها أضواء على المسرح الانجليزي، تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢٨) أنظر:

Terry Eagleton, Against, the Grain, 106 - 109.

بثورة في المجتمع» كما يقول السيد ياسين[29] فإن «قصيدة ما قد تتسبب في ظهور جمهورية إلى الوجود» كما قالت الروائية فرجينيا وولف[30]. وقد كان الناقد الروسي ميخائيل باختين من أوائل النقاد الذين تنبهوا إلى علاقة اللغة بالأيديولوجيا ـ وذلك قبل ميشيل فوكوه بزمن بعيد وناقش علاقة المعنى «بموقف الكلام» وعلاقة «الخطاب» بالسلطة، وطبيعة اللغة كحقل صراع أيديولوجي، وانتهى إلى تأكيد قدرة «الرواية» المكتوبة باعتبارها حقلاً لغوياً متنوعاً يجمع ضروباً من «الكلام» تنتمي إلى سياقات اجتماعية مختلفة على خلخلة الأيديولوجيا الحاكمة، وتعرية طبيعتها «المصنوعة»، وفضح تناقضاتها وزيفها[31].

وإذا كان الأدب المكتوب ـ أي الذي يستخدم نوعاً واحداً من العلامات، وهو العلامات اللغوية، يمثل ثورة، فما بالك بالمسرح الذي ينشط على عدة مستويات علامية؟ إن طاقة الثورة التي يمثلها الإبداع في القصة أو الرواية المكتوبة تتضاعف مرات ومرات في حالة المسرح خاصة وأن هذا الاشتباك العلامي الكثيف ـ الذي يمثله العرض ـ يتم في إطار «موقف حواري» مادي حاضر ملموس، هو موقف تواجد الجمهور والمبدعين في مكان واحد في عملية جدلية لفترة زمنية محددة. فالمسرح يتفرد بأسلوب إنتاجه واستهلاكه الجماعي المرحلي الذي لا «يُغَرِّب» المُنتَج الفني عن مبدعه أو عن ظرف إنتاجه المادي، والذي يحول المستهلك إلى طرف إيجابي يشارك في عملية الإنتاج. ولأن المسرح هو وجود الـ «نحن» في «الآن» و«هنا» ـ كما يقول عبد الكريم برشيد، دون وسيط، في موقف حواري مادي، فهو يتميَّز بقدرة فائقة على «التفكيك» أي إظهار العلاقة بين «الخطاب» الفنّي، وشروط إنتاجه المادية، فالتفكيك (Deconstruction)— كما يعرفه ويمارسه النقاد التفكيكيون يختلف ويتميز عن التحليل والنقد بتلامسه مع الأبنية الصلبة والمؤسسات المادية، ولا يكتفي بتناول أنواع الخطاب أو أشكال المحاكاة الدالة[32] فهو يرفض أن ينظر إلى الفن نظرة مثالية وكأن الإبداع «يتم في الهواء.. وكأن المبدع مخلوق أثيري لا جسد له»، كما قالت فرجينيا وولف ساخرة[33]، ويدرك أن الإبداع كنشاط إنتاجي يرتبط بالمحيط المادي ـ بصحة المبدع وظروفه المادية، بل والمكان الذي يحيا فيه، كما يرتبط أيضاً بالمؤسسات الحاكمة الرقابية ونظام الأسرة.. الخ. إن الإنسان يستطيع أن يغلق على نفسه حجرة ويستغرق في رواية تنسيه عالمه، بل وجسده نفسه، ولا يتطرق ذهنه أبداً إلى مؤلف الكتاب أو ظروف انتاج الرواية اللهم إلا إذا لفتت رداءة الورق المطبوع مثلاً نظره إلى فقر المؤلف أو الناشر. لكن الإنسان في المسرح يعي في كل لحظة جسديته من خلال تلامسه مع الجالس إلى جواره كما يعي جسدية الممثلين ويستطيع بنظرة أن يعي ميزانية العرض من خلال الملابس والديكور، كما يعي وجود المؤسسة الرقابية في جنود الأمن الذين يلقاهم على باب المسرح، وقد يذكره انقطاع التيار الكهربائي مثلاً بالحالة الاقتصادية العامة، وقد يتنبه إلى قلة عدد النساء بين الجمهور فيتذكر العادات والتقاليد التي تكبل حركة المرأة، ويستطيع من ملابس الجمهور أن يحدد مواقعهم الاجتماعية ودرجة ثرائهم أو فقرهم، وقد يفيقه من الاستغراق في العرض صراخ طفل رضيع فيأسى لحال لأطفال في بلاده، فالإنسان في المسرح لا يعايش تجربة جمالية فقط ـ بل يعيش تجربة اجتماعية تفكيكية تشحذ وعيه ـ حتى في المسرح التقليدي.

## ٣ ـ حرية المسرح واستراتيجيات القمع:

تتمثل حرية المسرح ـ كما ذكرت من قبل ـ في قدرته على خلخلة رؤيتنا الموروثة والمعتادة للعالم، وعلى تحدي الأيديولوجية السائدة. وقدرة الخلخلة هذه لا تتعلق بإرادة الكاتب أو المخرج أو الممثلين، أو حتى الجمهور، بل هي شرط مبدئي لوجود الظاهرة المسرحية وذلك لأن الظاهرة المسرحية ذاتها وليدة الخلخلة ـ فهي الابنة غير الشرعية لأي نظام اجتماعي. إنها تولد دائماً خارج النظام ـ إذ لم يحدث أبداً أن قرر نظام إنجاب الظاهرة المسرحية فالأنظمة بطبيعتها تدرك أن المسرح قوة مناوئة، كذلك فالمسرح ـ شأنه في ذلك شأن الأشكال الفنية الأخرى ـ لا ينشأ ويتطور «بقرار فوقي»، بل يأتي «حصيلة لتطور مجمل الواقع الثقافي من خلال ارتباطه بحركة الواقع الاقتصادي ككل بجميع جوانبه ومعطياته التاريخية» ـ كما يذهب جلال فاروق الشريف[34].

### ٣ ـ ١: نظرة عامة إلى استراتيجيات القمع:

إن الظاهرة المسرحية لا يخلقها النظام المستقر الجامد أبداً، بل تولد دوماً من رحم فترات الانتقال والتحول التاريخي. وحين تولد

(٢٩) السيد ياسين، **التحليل الاجتماعي للأدب**، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢، ص ٦٦.

(٣٠) أنظر:
Michele Barrett, Ideology and the cultural Production of cender, **Feminist criticism and social Change,** ed. judith Newton and Deborah Rosenfelt, London, Methuen, 1985, P. 68.

(٣١) أنظر:
Mikahail Bakhtin, «Discourse and the Novel», **The Dialogic Imagination,** red. Michael Holquist, Austin and London, 1981, PP. 259 - 422.

(٣٢) أنظر على سبيل المثال الجزء المعنون «الأيديولوجيا الخفية» في:
Christopher Butler, **Interpretation, Deconstruction and Ideolo-** Clarendon Press, Oxford, 1986, pp. 103 & 110.

(٣٣) **Feminist Criticism and Social Change. P. 77.**

(٣٤) جلال فاروق الشريف، **إن الأدب كان مسئولاً**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٨، ص ١٢.

الظاهرة المسرحية وتبدأ في مشاغبة النظام وتحديه يبدأ النظام في مقاومتها ومحاولة تكبيلها وتقليم أظافرها أو قد يرى في صالحه استئناسها وتبنيها لتدعيمه، وهو يستخدم في ذلك إغراءات عدة ليس أقلها شأناً عبارة «المسرح المحترم» - أي الذي يحترمه الوجهاء وأصحاب الهيمنة لأنه يحترمهم ولا يمس مصالحهم. وتتنوع سياسات مقاومة الظاهرة المسرحية من قبل النظام السائد من عصر إلى عصر ويمكننا تلخيصها فيما يلي:

١ - الحصار الاقتصادي والإداري (ضغط المعونات - رفع الضرائب - منع تراخيص الممارسة أو بناء المسارح. . الخ. .).

٢ - الحصار الرقابي المعلن والخفي باسم الدين أو الأخلاق العامة أو مصلحة الجماعة السياسية.

٣ - الحصار الإعلامي الذي يتخذ شكل التعتيم.

٤ - الحصار النقدي الذي تلعب فيه المؤسسة الأدبية والأكاديمية والتعليمية دوراً هاماً والذي يتخذ شكل الاحتواء والتزييف عن طريق خلق أطر نظرية لتفسير الظاهرة المسرحية وتقييمها بحيث يأتي التفسير والتقييم مدعماً للنظام، فتحيط النظرية النقدية الظاهرة المسرحية بجدار سميك من «الكلام» الذي يخفي طبيعتها الثورية - كما فعلت نظرية أرسطو بالمسرح اليوناني، ثم تبدأ في الحديث نيابة عن العرض لتطرح صورة زائفة عنه. ويحضرني الآن مشهد من مسرحية **العتمة** لفرقة بلالين بالأرض المحتلة أود أن أصفه للقارىء فهو يمثل في تصوري أبلغ تشبيه لموقف النقد ونظرياته أحياناً من المسرح. في هذا المشهد تصيح ناديا - مهندسة الكهرباء - في خطيبها الذي يرفض أن تصعد إلى المسرح لإصلاح جهاز الإضاءة لأنها امرأة: «خمس سنين طلعوا عيشتي وأنا أتعلم، بتقدرش تغمض عينك عن كل هالأشياء وتشوفني بس. . ست بيت محطوطة بكيس نايلون بتشوف الدنيا بس مالهاش اتصال معاها»[٣٥]. . وبعد كلماتها هذه تتحول المسرحية من المستوى الواقعي إلى المستوى التعبيري، فنرى ناديا داخل كيس من النايلون، ويبدأ خطيبها في الحديث بلسانها، ووصف رضاها وسعادتها، بينما تحرك هي يديها داخل الكيس لتبدي اعتراضها على كل ما يقوله هاني دون أن يصلنا صوتها.

٥ - وكما تحاصر المؤسسة الرجعية ناديا داخل الكيس، تحاصر التكنولوجيا الآن الظاهرة المسرحية وتحاول تعليبها - إن سياسة ميكنة المسرح وتعليبه تمثل في تصوري أخطر سياسة حصار وتحجيم واجهتها الظاهرة المسرحية حتى الآن. وقد ظهرت سياسة الحصار الجديدة هذه في القرن العشرين، في عهد الفيديو والتلفزيون والتكنودراما. ورغم دفاع مارتن أسلن الشهير عن الدراما المعلّبة ووصفه للمسلسلات التلفزيونية بأنها الملاحم أو السير الشعبية الجديدة[٣٦] إلا أنني أرى أن تعليب الدراما هو محاولة لاستئناسها وتزييفها، فالدراما المعلبة هي دراما قُلمت أظافرها ونُزعت مخالبها الثورية، فجوهر المسرح هو الحضور الاختياري في المكان، وذلك لأن تحقق التجربة المسرحية مشروط ببقاء الجمهور والممثلين سوياً لفترة متفق عليها. وقد يقرر إنسان إذا لم يعجبه العرض أن يترك المكان فيمضي، ولا يستطيع أحد أن يمنعه (إلا بالطبع هذا القرار الأخير الذي اتخذته بعض المسارح في مصر بمنع مغادرة المسرح قبل انتهاء العرض بدعوى الأمن! وأذكر أنني حين قررت مرة ممارسة حقي الديمقراطي هذا - لأنني أحسست أنني لا أشارك في تجربة مسرحية بل في حالة من الزيف والتدليس - خضت معركة حامية الوطيس مع جنود الأمن المركزي على باب المسرح، واضطررت في النهاية إلى ادعاء المرض الشديد حتى أنفذ بجلدي). إن المسرح تجمع ديمقراطي يمارس الإنسان فيه حريته في كل لحظة - حرية الموافقة والاعتراض، الاستحسان أو الاستياء، التصفيق أو الصفير، البقاء أو الانصراف، أو العمل الجماعي على إيقاف التجربة. . المسرح في أصدق حالاته - أي المسرح الشعبي الجماهيري - هو تدريب على الديمقراطية الحقة. قد يقول قائل إن مشاهد التكنودراما يستطيع أن يغلق جهاز التلفزيون أو الفيديو إذا لم يعجبه الحال، أو أن يغادر قاعة العرض السينمائي، لكن الوضع مختلف. . فانسحاب متفرج أو عدد من المتفرجين قد لا يوقف عرضاً مسرحياً. . لكنه رغم ذلك يؤثر في مساره تأثيراً واضحاً فهو يؤثر في المتفرجين الباقين ويجعلهم يتساءلون ولو للحظة عن أسباب هذا الانصراف وقد يكسبهم هذا نوعاً من الشك في جودة العرض فيبدأون في رؤيته بمنظور نقدي جديد. والأهم من ذلك أن انسحاب المتفرج من عرض مسرحي يحدث تأثيراً سلبياً واضحاً على الممثل وعلى التجربة كلها. . فالعرض المسرحي تجربة حية متغيرة تتجدد من يوم إلى يوم ولا يمكن تكرارها - إن انسحاب أحد أطراف الحوار في العرض المسرحي كفيل بإيقافه. . . أما في السينما، فقد ينسحب كل المشاهدين دون أن يوقف هذا الفعل الشريط السينمائي الدائر في ديمومة لا تاريخية، شبه ميتافيزيقية، وسلطوية. الفيلم مجموعة من الصور الثابتة التي لا يمكن أن ينالها التاريخ بأي تعديل أو تغيير أو تنالها إرادة الجمهور الحاضر. . الفيلم هو أسطورة الثبات التي تتكرر من يوم إلى يوم بعيداً عن واقع المتفرج الحي، فالفيلم ينفي عن الدراما عناصر الـ «نحن» و«الآن» والـ «هنا»، ويحيا مجازياً في فضاء المطلق. ولهذا تمثل الدراما المسجلة سلاحاً من أسلحة التسلط، ولهذا تحظى الدراما التلفزيونية بالدعم المالي من قبل الأنظمة التي عادة ما يخضع التلفزيون لسلطتها. فإذا كانت بنية التجربة المسرحية الحية تدرب الإنسان على الديمقراطية فإن بنية مشاهدة الدراما

(٣٥) مسرحية **العتمة**، الأقلام، ص ١٤١.

(٣٦) Nantin Esslin, Meditations, Abacus, London, 1983, p. 201.

المسجلة تعود الإنسان على الطاعة والتلقي السلبي، فهي بنية تعتمد على المسار الواحد للرسالة:

مرسل ← متلقٍّ

أما بنية التجربة المسرحية فهي بنية تفاعل ذات مسارين بين المرسل والمتلقي، بنية يلعب فيها المتفرج دوراً إيجابياً حتى في العروض التقليدية، فإذا كان الجمهور متراخياً هبطت حرارة العرض وإذا تجاوب اشتعل العرض، وهذا ما يعرفه جميع الممثلين.

ولأن بنية التجربة المسرحية تقوم على الفعل ورد الفعل الإيجابيين وتدرب الجمهور على المشاركة الإيجابية فقد حاولت الأنظمة من خلال المؤسسات الأدبية تحجيم مشاركة المتفرج في إنشاء العرض عن طريق إرساء فرضية «التقاليد المسرحية» وتحويلها إلى قيمة شبه مطلقة حتى تحول جمهور المسرح إلى جمهور سلبي مثل جمهور التكنودراما. ومن الجدير بالذكر أن فكرة «التقاليد المسرحية» التي تقيد المشاركة بسلوكيات معينة وتعلي من قيمة «الصمت» و«التصفيق» عند صدور الإشارة من خشبة المسرح - أي تُعلّم «الطاعة» - هذه الفكرة لم تظهر إلا حين بدأ المسرح نفسه يتحول إلى شكل العلبة، فارتبطت بمسرح العلبة الإيطالي. ولا نجد لها وجوداً مثلاً في أزهى عصور المسرح حين كان «كرنفالاً» شعبياً تؤمه كل فئات المجتمع، وقد يحضر إليه الناس طعامهم وشرابهم، بل وخمورهم، كما كان الحال في المسرح اليوناني القديم، ثم في المسرح الإليزابيثي. ففي عصر شكسبير الإليزابيثي كانت أقرب فئة إلى منصة التمثيل هي أفقر فئات الشعب الذين يشاهدون المسرح وقوفاً - The Groundlings - أي الواقفون على الأرض - وما أبلغها من كلمة، فالواقفون على الأرض الملتحمون بالواقع هم رواد المسرح الحقيقيون لا هؤلاء المعلقون بين السماء والأرض في علبهم أو بناويرهم. وكان شكسبير يكتب لهؤلاء، ولهذا عاش مسرحه حتى اليوم. لم تظهر فكرة التقاليد المسرحية التي تقيد المشاركة والاستجابة إلا حين تحول المسرح من الشعبية إلى التبعية للأغنياء والسلطة فسادت القواعد الأرسطية التي بالغ النقاد الكلاسيكيون في تشديدها وأضافوا إليها قواعد اللياقة (Decorum)، فالعنف مرفوض على خشبة المسرح كما هو مرفوض في الحياة، فالعنف طاقة تهدد استقرار الأنظمة، ولا يجب أن نخلط التراجيديا بالكوميديا ففي هذا خرق لهالة الجلالة التي تحيط بالملوك والأمراء في التراجيديا وامتزاج غير مطلوب بين عالم هؤلاء وعالم البشر العاديين الذين يسكنون عالم الكوميديا، ولا ينبغي أن نكسر وحدات الزمان أو المكان أو الحدث، فالزمان تاريخ والتاريخ حركة وتطور وتحول في المكان بينما كانت الأنظمة آنذاك تحاول تثبيت وتجميد حركة التاريخ، أما تغير المكان فيعني الحركة والتواصل بين البشر، والمثل الشعبي يقول «كل حركة بركة»، لكن السلطات الرجعية تخاف حركة المواطنين في المكان عادة وتفضل حد حركة الفرد في مكان واحد، ومن الأفضل أن يكون السجن، منعاً للتواصل والبركة. والحدث الأحادي الذي يحكي قصة الأمراء والنبلاء لا ينبغي أن يجادله حدث فرعي يحكي عن الغوغا، وعلى الكاتب المسرحي الجيد في رأي المؤسسة الأدبية الكلاسيكية أن يبدأ مسرحيته قرب النهاية - أي بعد أن انتهت كل الأحداث وانتفت تماماً إمكانية تحويل أو تعديل مسارها، فنشهد الفاجعة ولا نشهد مقدماتها التاريخية التي تسرد علينا سرداً مقتضباً، فطرح الأحداث في سياق تاريخي يتنافى مع فكرة الجبرية والقدرية التي تتبناها هذه الأنظمة. ولأن شكسبير كان كاتباً شعبياً فقد ضرب عرض الحائط بالقواعد الكلاسيكية، بل وعرضها لأعنف نقد وتمزيق ساخر في مسرحيته **حلم ليلة صيف**.

لقد نشأت التقاليد المسرحية في حضن مسرح العلبة الإيطالية بهدف تحييد المشاهد وتدريبه على الطاعة، وجاءت الدراما المعلبة الابنة الشرعية لمسرح العلبة هذا بإيديولوجيته الواضحة. ولهذا فإنني أرى خطراً مباشراً على الديمقراطية والحرية في محاولة تهميش الظاهرة المسرحية، وتلك الدعوة المتزايدة إلى الاكتفاء بالتكنودراما، فهي دعوة تستهدف في أحد جوانبها إلغاء فرص التجمعات الشعبية وحصار المواطنين في بيوتهم - أي في علب - ربما لتسهل مراقبتهم، ثم حرمانهم من الطعام الطازج أي المسرح، وتغذيتهم على المعلبات حتى يصيبهم الوهن فتسهل قيادتهم، خاصة وأن التكنودراما تعودهم على التلقي الصامت والعزوف عن مغادرة البيت - أي عن الحركة - وتفقدهم تدريجياً الرغبة في الحوار. إن علينا حين نسمع تلك النبوءات باختفاء المسرح في القرن القادم أن نتذكر كلمات بريخت التي تقول: «إن التفكير بكتابة مسرحية أو إخراجها يعني... إعادة تنظيم المجتمع، إعادة تنظيم الدولة، تعني الإشراف على الأيديولوجية»(٣٧).

## ٣ - ٢: أمثلة من تاريخ المسرح الغربي:

كان المسرح دائماً وحتى الآن مستهدفاً من الأنظمة الرجعية وفي أزمنة الردة الفكرية التي أخضعته بصورة متكررة لعمليات التحريم والتجريم باسم الدين، أو لعمليات الحصار الرقابي السياسي أو الحصار الاقتصادي، أو التي سعت إلى احتوائه واستئناسه وتجميد حركته عن طريق النظريات والقوالب الفنية أو إخضاعه لذوق الطبقة الحاكمة المتميزة، أو طرح صورة زائفة له باعتباره نشاطاً إنسانياً هامشياً يدخل تحت باب الترفيه والتسلية. والتاريخ يعج بالأمثلة العديدة والأسانيد، فما ان انطلق العقل اليوناني القديم من آثار الأساطير والغيبيات إلى رحاب الفكر الإنساني، ومن عالم الطقس إلى عالم المسرح، وبدأ المسرح يجادل ويصارع - بدرجات متفاوتة من الحدة والوضوح - الأطر الفكرية القديمة ويسعى إلى

(٣٧) برتولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة جميل نصيف، بيروت: عالم المعرفة، بدون تاريخ، ص ٤٣.

تحرير إرادة الفعل الإنساني من فكرة الجبرية، حتى ظهر أرسطو بنظريته الجمالية التي «تعكس» - كما أشار بريخت - «عقيدة أيديولوجية فحواها أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره، وأن وظيفة المسرح هي تقديم تسلية تخدر أولئك الذين يقعون في شراك هذه النظرية»[٣٨]. لقد افترض أرسطو جوهراً ثابتاً مثالياً يحكم تطور الكائنات بما فيها الإنسان وأقام تنظيره السياسي والأخلاقي والجمالي على هذه الفرضية مما ترتب عليه أن انتقل مركز الثقل من الفعل الواعي الإرادي المتغير في الإنسان إلى مبدأ مسبق، يقنن ويفسر ما يطرأ عليه من تغيير وفي ضوء هذا الإطار الفكري تناول أرسطو نتاج المسرح اليوناني بالتفسير والتقييم طامساً أي ملمح ثوري فيه. ولأن نظرية أرسطو الجمالية استمرت في أوروبا - إذ لم يكن ثمة تعارض بين فرضيتها الفكرية المحورية عن العالم التي ترفض التغيير، وبين الحتمية اللاهوتية (أو الجبرية) في المسيحية على اختلاف مذاهبها - فقد بلغت حد التقديس حين تبنتها المؤسسة الأدبية الرسمية في فرنسا أولاً - ممثلة في الأكاديمية الفرنسية، ثم في انجلترا بعد فشل ثورتها الجمهورية واعتلاء الملك تشارلز الثاني العرش عام ١٦٦٠ - فلقد أحضر معه هذا الملك النظرية الكلاسيكية في الشعر والمسرح من فرنسا، وفرضها على الأدب والمسرح وكافأ مروجها الانجليزي جون درايدن - صاحب **مقال عن الشعر المسرحي** (١٦٦٨) بمنصب أمير الشعراء، وحرص الملك أيضاً على وضع المسرح تحت إشرافه الخاص وعلى ربطه بالبلاط فحرم النشاط المسرحي إلا بترخيص خاص منه.. ومنح هذا الترخيص لفرقتين اثنتين فقط إحداهما يرأسها الفنان كيليجرو والثانية يرأسها دافينانت، وتم هذا بعد شهور قليلة من تولية الحكم. وهكذا امتد نظام الاحتكار إلى المسرح، وبعد أن كانت لندن تزهو في بداية القرن بما لا يقل عن ست فرق مسرحية يؤمها الناس من كل الطبقات نجدها في النصف الثاني من القرن السابع عشر وبها فرقتان مسرحيتان فقط ما لبثتا أن تحولتا إلى فرقة واحدة حين تم إدماجهما عام ١٦٨٢ فتقلص النشاط المسرحي إلى عروض فرقة واحدة تحت إمرة البلاط واستمر هذا الحال حتى عام ١٦٩٥. وكان من جراء هذا أن تحول المسرح من فن الجماهير، ومن مؤسسة شعبية ثورية تقع خارج حدود المدينة وتتحدى النظام ويُضطهد كتابه وقد يُزج بهم إلى السجون - كما حدث للكاتب بن جونسون مرتين - لكنهم يواصلون حوارهم مع الواقع وخلخلتهم لأبنيته - تحول المسرح من فن الجماهير إلى فن الخاصة وإلى مؤسسة ملكية ارستقراطية[٣٩]. وقد وظف البلاط في كل من انجلترا وفرنسا في ذلك العصر المذهب الكلاسيكي والنظرية الارسطية لقولبة المسرح وتحجيمه وتصفية طاقته وفاعليته الثورية. ويؤكد بيتر بورجر في مقاله «المؤسسة الأدبية والتحديث» ارتباط المذهب الكلاسيكي في الأدب والمسرح في فرنسا بالنظام السياسي، ويرى في جوهره الأرسطي انعكاساً لسياسة الحكم السياسي المطلق، ويستشهد بتدخل الكاردينال ريشيليو - رئيس الوزراء آنذاك - لإيقاف عرض مسرحية للسيد للكاتب بيير كورني لأنها خالفت القواعد الكلاسيكية[٤٠]، فقد كانت الكلاسيكية تساند نظام الحكم وتروج أيديولوجيته ترويجاً مستتراً من خلال المسرح والمؤسسة الأدبية ممثلة في الأكاديمية الفرنسية، ولهذا كان النظام يرى في خرق قواعدها تهديداً له - وكأن الأنظمة الرجعية في كل من فرنسا وبريطانيا في القرن السابع عشر كانت تدرك «أن التطورات المهمة في الشكل الأدبي تنتج عن تغيرات في الايديولوجيا وتجسد طرائق جديدة في إدراك الواقع الاجتماعي وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقي» - كما يقول تيري ايجلتون في القرن العشرين[٤١] - فحاولت قمع تيارات التغيير المضطرمة في أعماق مجتمعاتها عن طريق تكبيل المسرح بنظرية جمالية مؤازرة لها.

كان هذا هو موقف الكلاسيكية من المسرح وهو يتلخّص في تكبيله بالقواعد وتسخيره لمصلحة النظام. أما موقف رجال الدين المسيحي من المسرح في الغرب فقد بدا بمحاولة احتوائه وتوظيفه لتدعيم العقيدة الجديدة ثم انتقل بعد خروج المسرح من الكنيسة إلى الساحات الشعبية إلى التنديد والهجوم الصارخ. لقد كنت في الماضي أعتقد - شأني شأن الكثيرين - أن المسرح الأوروبي في العصور الوسطى قد ولد في الكنيسة - أي أنه بدا دينياً وانتهى علمانياً.. ولكنني في عام ١٩٧٨ اطلعت على كتاب جديد عن المسرح في العصور الوسطى يؤكد كاتبه وليام تليدمان أن الظاهرة المسرحية كانت موجودة أولاً في صورة الممثلين الجوالين الذين حافظوا على بعض من تراث المسرح الروماني، وفي صورة الاحتفالات الشعبية التي كانت تتضمن عادة لعبة مسرحية، خاصة احتفالات الربيع في مايو التي كانت احتفالات طقسية جماعية تشتمل على لعبة مسرحية يؤديها مجموعة من أهل القرية وتدور حول مغامرات البطل الشعبي المتحدي للسلطة روبين هود، ويذكر المؤلف عدداً من الخطابات المتبادلة بين الأساقفة والكرادلة ينتقدون فيها هذه العروض الوثنية، لكن أحد الخطابات يذكر أيضاً أن رجال الدين كانوا يستخدمون هذه المسرحية الشعبية المحبوبة - مسرحية روبين هود التي كانت تمثل في الهواء الطلق - في جمع التبرعات للكنيسة. وحين فشل رجال الدين في القضاء على هذه الاحتفالات الشعبية الوثنية قرروا أن

---

(٣٨) تيري ايجلتون، «الماركسية والنقد الأدبي»، ترجمة جابر عصفور، **فصول** المجلد الخامس، العدد الثالث، ابريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٥، ص ٢٩.

(٣٩) **انظر أضواء على المسرح الانجليزي**، مرجع سابق.

(٤٠) أنظر:

Beter Burger, The Institution of literature and Modernization **poeties**, vol 11, no. 4/5, 1983. PP. 419 - 433.

(٤١) تيري ايجلتون، «الماركسية والنقد الأدبي»، **فصول**، ص ٢٨.

يعاملوها معاملة المعابد الوثنية ـ أي احتواءها بتبديل مضمونها وتوظيفها في نشر وترسيخ العقيدة، وهكذا دخل المسرح إلى الكنيسة[٤٢].

لكن زواج المصلحة هذا لم يدم طويلاً فسرعان ما أدرك رجال الدين صعوبة احتواء هذا الكيان الجدلي الحر داخل جدران أي عقيدة ثابتة، فهو كيان يحيا على الصراع والخلخلة، ولهذا سرعان ما طردوه خارج الكنيسة وأبقوه قريباً منها ـ تحت رقابتها ـ ثم أرسلوه في قوافل لنشر العقيدة، لكن العامة تلقّفوه وسرعان ما تحول على أيديهم إلى نشاط علماني صرف. وحين حدث هذا التحول بدأ هجوم رجال الدين على المسرح وخاصة الفئة المتزمتة المعروفة باسم المتطهرين (Puritans) التي يسخر منها شكسبير في شخصية مالغوليو في مسرحية **الليلة الثانية عشرة** وفي العديد من مسرحياته الأخرى ويتناولها أيضاً بالنقد الساخر بن جونسون في مسرحيته **مولد بارثولوميو**، وكذلك فعل العديد من معاصريهم.

وقد بلغ من كراهية المتطهرين للمسرح أن حرموا النشاط المسرحي تماماً في عام ١٦٤٢ فأغلقت المسارح أبوابها ورحل الممثلون بفرقهم إما خارج انجلترا كما فعل جورج جولي الذي هرب إلى ألمانيا، وإما إلى الأقاليم، واستمروا في تقديم عروضهم سراً معرضين أنفسهم لاضطهاد قوات الجيش الجمهوري ـ وكانوا من المتطهرين المعادين للمسرح ولكل أشكال الترفيه. وبعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ استأنف المسرح نشاطه في صورة تقلصت كثيراً عن ذي قبل ـ كما أشرت سابقاً ـ واستكان رجال الدين فترة.. لكنهم لم يلبثوا أن عاودوا فتح النيران على المسرح بصورة مكثفة في آخر القرن، ولعب أحد الوعاظ الدينيين وهو جيريس كوليار دوراً هاماً في إقناع الرأي العام بإباحية العروض المسرحية الموجودة ـ والرأي العام كان أيامها بالطبع رأى الفئات الثرية التي كانت وحدها تؤم المسرح آنذاك، وهكذا غدا هذا الواعظ مسئولاً بصورة كبيرة على الميلودرامات الأخلاقية الوعظية السقيمة التي شغلت خشبة المسرح الإنجليزي دون هوادة حتى القرن العشرين.

## ٤ ـ المسرح العربي بين الحرية وبنية التخلف:

### ٤ ـ ١: مؤثرات رجعية خارجية وداخلية:

زيفت النظرية الأرسطية وجه المسرح اليوناني القديم عصوراً طويلة فغدا مرادفاً للجبرية والرجعية حتى حرره الرومانسيون من أمثال الشاعر شيلي واستردوا له بعضاً من مفهومه الجدلي القديم. لكن سحابة الزيف والتضليل ما أن انقشعت من سماء الغرب حتى ظللت سماء الشرق فبينما رأينا نقاداً غربيين يرصدون ملامح ثورية في أعمال ايسخيلوس نفسه نجد ناقداً كبيراً مثل عز الدين إسماعيل ينساق وراء النظرة الأرسطية التقليدية إلى المسرحية التي اتخذها أرسطو نموذجه المثالي، فيقول عن أوديب إنه «يبدو حراً مريداً يملك تقرير مصير نفسه، ولكنه في حقيقة الأمر لا يقرر شيئاً، وإنما يخضع للقرار الخارجي»[٤٣]. ورغم أن عز الدين إسماعيل يحاول في مناطق من دراسته أن يفسر أوديب في ضوء النظرة التوفيقية في الفلسفة الإسلامية بين القول بالقضاء والقدر والقول بحرية الإنسان[٤٤] إلا أنه يؤكد لنا في النهاية مع رينيه حبشي (الذي يشير إلى دراسته عن «المأساة بين القديم والحديث») أن «الشخصية المأساوية عند المؤلفين الإغريق بعامة عاجزة عن تحقيق ذاتها أو تحقيق شيء بذاتها. هناك حقاً مجال للاختيار الأخلاقي، ولكنه ضيق ووهمي»[٤٥]. ولا يتسع المجال هنا لأن نقدم تحليلاً لمسرحية أوديب، ولكن يكفي أن أذكر القارىء أن سعى أوديب إلى اكتشاف الحقيقة هو صراع العقل ضد الخرافة، صراع الإنسان ضد المؤسسة المهيمنة، إنه صراع الإنسان في فجر ثورة العقل والتنوير وفي هذا تكمن قيمتها الباقية لنا. وتحضرني في هذا السياق كلمات الناقد الفرنسي رولان بارت عن عمل يوناني قديم آخر هو **الأورستيا** إذ يقول: «تحكي لنا **الأورستيا** عما سعى بنو عصرها إلى تجاوزه وعن حجب الظلمة التي حاولوا أن يخترقوها، إلا أنها، وفي الوقت نفسه توضح لنا أن هذه الجهود إنما تنتمي إلى عالم غير عالمنا وأن الآلهة الجديدة التي تسعى إلى رفعها إنما هي آلهة سبق لنا أن أسقطناها. لا بد لنا من أن نعي أن للتاريخ حركة تسعى بصعوبة ولكن بتصميم إلى دحر البربرية، وتنمو معها الثقة بأن الإنسان يمتلك في نفسه القدرة على تخفيف آلامه وعلاج أمراضه، وهي ثقة لا بد من تجديدها لأن في اكتشاف الإنسان لمدى ما قطعه من شوط ما يعطيه القوة والشجاعة والأمل لمتابعة المسيرة. حين نعطي الأورستيا شكلها الصحيح، شكلها التاريخي لا الأثري، ندرك ونوضح العلاقة التي تربطنا بها. فالتراجيديا القديمة حين تُعرض ضمن خصوصيتها وتماسكها، بل وتقدميتها بالنسبة لماضيها وبربريتها بالنسبة لحاضرنا، فإنها تتيح لنا، بوسائل المسرح المتعددة، أن ندرك بوضوح أن التاريخ مرن طيع في خدمة الإنسان ما دام سيده. والسبيل الوحيد للإفادة بصورة دينامية ومسئولة من **الأورستيا** اليوم هو أن ندرك أولاً خصوصيتها التاريخية وتفردها الأصيل الدقيق»[٤٦].

إن بارت يضع المسرح اليوناني في سياق تاريخي جدلي، سياق

---

(٤٢) William Tydeman, **The theatre In the Middle Ages**, Cambridge University Press, 1978, Chapter I.

(٤٣) عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: دراسة مقارنة**، دار الفكر العربي، بدون تاريخ، ص ٩٣.

(٤٤) زكريا إبراهيم، **مشكلة الحرية**، الفصل السادس.

(٤٥) عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان**، ص ٩٢ ـ ٩٣.

(٤٦) رولان بارت، **مقالات نقدية في المسرح**، ترجمة سهير بشور، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٧، ص ٤٤.

صُراع الإنسان في التاريخ، ولهذا يستشف تقدميته، ولا يعامله كمسرح سيكولوجي «يعتبر أن الظروف التاريخية والاجتماعية ليست هي التي تصنع الإنسان» وأن هناك «طبيعة بشرية واحدة في كل مكان»[٤٧].

لقد تلونت النظرة العربية إلى المسرح منذ بدايته في بلادنا بالنظرة الكلاسيكية والمفهوم السيكولوجي الذي يتحدث عنه جان بول سارتر وكذلك بتراث النقد الأخلاقي الغربي، ولا زلنا حتى الآن، ورغم سيادة المفهوم البريخي للمسرح على المسرح العربي منذ الستينات، وظهور أشكال مسرحية وتجارب جديدة أفادت منه، ورغم تثوير المصطلح والمفاهيم النقدية في الدراسات المتخصصة، إلا أننا ما زلنا للأسف نعاني في صحفنا ـ وهي أبواق النقد الشعبي التي تصل أصداؤها إلى عامة الشعب وتؤثر فيه ـ ما زلنا نعاني من هذه النظرة التي تحول النقد المسرحي من قوة تثوير وتنوير إلى قوة تكرس بنية التخلف.

وفي تصوري أن أسباب تغلغل هذه النظرة المحافظة في نقدنا المسرحي، وهيمنتها على مسرحنا هيمنة شبه كاملة حتى منتصف القرن تعود إلى:

١ ـ بنية التخلف التي يعاني منها مجتمعنا العربي، وهذا ما سأتعرض له في الجزء التالي بشيء من التفصيل.

٢ ـ طبيعة نشأة المسرح العربي، فقد جاءنا المسرح من الخارج، من أوروبا الرأسمالية، محملاً بتركة التفسيرات الكلاسيكية والإنسانية، سواء في مجال التراجيديا أو الكوميديا أو المسرحية الواقعية، تلك التفسيرات التي تحكمت بصورة مستترة في أساليب التمثيل والإخراج والديكور، وتقاليد الاستقبال والتلقي، والمعمار المسرحي، وتبناها رواد المسرح الأوائل فوجهت المسرح منذ البداية وجهة أخلاقية إنسانية تصالحية في أفضل الحالات، ووجهة ترفيهية تجارية تهميشية في أسوئها.

٣ ـ نشأ المسرح في المدن والعواصم ـ أي في التجمعات البرجوازية، بعيداً عن جموع الشعب الكادحة ـ التي لم يحتك بها كثيراً، وتوجه أساساً إلى الطبقة المتوسطة ومشاكلها، وتناول هذه المشاكل في إطار الأيديولوجيا السائدة، وتبنى سياسة المصالحة معها فاكتفى في التراجيديا بتمجيد القيم الأخلاقية وقدمها في صورة المطلقات، وكأنها «وضعت مرة واحدة وإلى الأبد»[٤٨] أي أنها فوق التاريخ واكتفى في الكوميديا بانتقاد الأخلاق والسلوكيات انتقاداً لا يخترق السطح إلى الأعماق.

(٤٧) جان بول سارتر، «المسرح أسطورته وحقيقته»، ترجمة حنين حاصباني، **مجلة الحياة المسرحية**، العدد ٢، شتاء، ١٩٧٧، ١٩٧٨، ص ٣٣.

(٤٨) **معجم علم الأخلاق**، ترجمة توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٤، ص ٣٣.

## ٤ ـ ٢ : بنية التخلف وأثرها على المسرح :

كانت «بنية التخلف ذات الطابع العلائقي المميز»[٤٩] أحد العوامل التي طبعت المسرح العربي بالمحافظة في الجزء الأول من القرن العشرين، كما كانت أيضاً أحد المعوقات الرئيسية لبزوغ الظاهرة المسرحية بشكلها الشعبي التلقائي في عالمنا العربي قديماً كما فعلت في اليونان وانجلترا الإليزابيثية. فإذا كانت الظاهرة المسرحية كما عرفناها آنفاً لا تولد إلا في الفترات التاريخية التي تتخلخل فيها البنية الفكرية والاجتماعية السائدة، فقد كان من المستحيل أن يظهر المسرح كمؤسسة شعبية ممارسة في إطار بنية حافظت على ثباتها وتماسكها عبر قرون طويلة بسبب طبيعة تكوين الثقافة العربية، واللغة العربية، والعقيدة الإسلامية.

وتتسم بنية التخلف بخاصيتين رئيسيتين هما «اعتباط الطبيعة الذي يتعرض له إنسان العالم المتخلف، فهو لا يملك مصيره ولا يتحكم برزقه وعمله على هذا الصعيد وهو متروك إزاء غوائل الطبيعة دون ضمانات أو حماية كافية»، وأما الخاصية الثانية فتمثل «الوجه الآخر لاعتباط الطبيعة» وهو «اعتباط المتسلط الذي يتحكم بإنسان هذا العالم على شكل قهر يفرضه صريحاً أو ضمنياً» ويمضي مصطفى حجازي في تعريفه مبيناً أن اتحاد هاتين الخاصتين يفرز نموذج «علاقة جامدة تذهب في اتجاه واحد هو نموذج التسلط ـ القهر الذي يسم» مجمل العلاقات وينبث في مختلف النشاطات حتى الذهنية منها «وحين تستفحل علاقة التسلط والرضوخ ذات الاتجاه الواحد وبشكل جامد» تفقد ذهنية الإنسان المتخلف «المرونة» و «الجدلية» وتتسم «بالجحود والقطعية»[٥٠].

وفي تحليله لتكوين العقل العربي في كتابه الذي يحمل هذا العنوان يخلص محمد عابد الجابري إلى أن بنية الثقافة العربية كما تتجلى في لغتها في أوضح صورة هي بنية تسلط الماضي على الحاضر، وهي بنية لاتاريخية تناهض التغيير وتتسم لذلك بالجمود فهو يقول: «إذا كانت القوالب الصورية التي صب فيها الخليل وزملاؤه اللغة العربية قد منحتها نوعاً من الدينامية الداخلية (= الاشتقاق) وبالتالي جعلتها أكثر مطاوعة، فإنها قد عملت أيضاً على «تحصينها» من كل تغير وتطور يقترحها عليها التاريخ. ولذلك بقيت اللغة العربية وما زالت منذ زمن الجليل على الأقل لم تتغير لا في نحوها ولا في صرفها ولا في معاني ألفاظها وكلماتها ولا في طريقة توالدها الذاتي ـ ذلك ما نقصده عندما نقول عنها إنها لغة لا تاريخية. إنها إذ تعلو على التاريخ لا تستجيب لمتطلبات التطور»[٥١]

(٤٩) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور**، بيروت: معهد الإنماء العربي، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦، ص ٢٣٨.

(٥٠) المرجع السابق.

(٥١) محمد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الرابعة، ١٩٨٨، ص ٨٦.

ويصف الجابري «الحركة» في الثقافة العربية بأنها كانت وما تزال حركة اعتماد لا حركة نقلة وبالتالي فزمنها مدة بعدها «السكون» لا الحركة، وهذا على الرغم من جميع التحركات والاهتزازات والهزات التي عرفتها»[٥٢] أما الذهن العربي فقد ظل «مشدوداً إلى اليوم، إلى ذلك العالم الحسيّ اللاتاريخي الذي شيده عصر التدوين اعتماداً على أدنى درجات الحضارة العربية عبر التاريخ، حضارة البدو الرحل التي اتخذت كأصل ففرضت على العقل العربي طريقة معينة في الحكم على الأشياء، قوامها: الحكم على الجديد بما يراه القديم»[٥٣].

وتتفق فاطمة المرنيس مع الجابري في فرضيته عن الذهن العربي في بحثها القيم الذي تقدمت به إلى المؤتمر الدولي العربي عن التحديات التي تواجه المرأة العربية في نهاية القرن العشرين والذي عقد بالقاهرة من ١ ـ ٣ سبتمبر ١٩٨٦ وكان بعنوان «الديمقراطية كانحلال خلقي: التناقض بين المؤمنة والمواطنة كتعبير عن غياب الاستقلال التاريخي للذات العربية». ففي هذا البحث تبين الباحثة كيف يُوظَف الدين أحياناً في المجتمع العربي كسلاح ضد التغيير والتقدم، فالعرقلة الأساسية «التي تجمد المبادرات التحررية.. هي وجود خطاب يقذف هذه المبادرات بالكفر والإلحاد»، فالتحرر يوصف بالانحلال الخلقي والنشوز في حالة المرأة، والجدل واختلاف الرأي يوصم بإثارة الفتنة «والفتنة... هي الضلال والإثم» في لسان العرب[٥٤].

ومما سبق ذكره نخلص إلى أن «الطاعة» تمثل القيمة المحورية في تنظيم حياة الإنسان العربي وحركته ونشاطه الذهني، فالطاعة تضمن ثبات الأنظمة وتكرارها بعيداً عن التاريخ، فالطاعة واجبة على الرعية كلهم للخليفة الذي يمثل السلطة الدينية والسياسية معاً، ورغم أن «الإسلام دين لا كنيسة فيه ولا كهنوت» إلا أن «أكثر الأسباب التي أدت في أوروبا إلى ظهور العلمانية وقيام حركة الإصلاح الديني كانت قائمة عندنا بصورة أو بأخرى في العصور التي عرفت عندنا بعصور الانحطاط والتي لا زال لها في بلادنا وجود حتى الآن»[٥٥] وتمتد قيمة الطاعة من إطار المجتمع الإسلامي الكبير إلى المجتمع الإسلامي الصغير ـ أي الأسرة ـ لتنظيم علاقاتها، فطاعة المرأة للرجل واجبة والخروج عن طاعة الزوج نشوز، وطاعة الأبناء للوالدين واجب ديني والخروج عنها عقوق. وتحكم قيمة الطاعة أيضاً علاقة الطالب بالمعلم في شتى مراحل التعليم وتتجلى في السلوكيات والقواعد والزي الموحد ومحتويات المناهج ومنهج التدريس القائم على التلقين ـ أي على التسلط والرضوخ ـ لا على الجدل والحوار. وقد أشرنا من قبل إلى تبني النقد المسرحي لنظرية جامدة طالَبَ رجال المسرح بالخضوع لها وطاعتها، وإلى التقاليد المسرحية التي على المتفرج أن يمتثل لها. وتحكم قيمة الطاعة أيضاً علاقة الممثل والمخرج من ناحية، والمخرج والمؤلف من ناحية أخرى في المسرح التقليدي، ففي هذا المسرح يلعب المخرج دور «الدكتاتور» مع الممثلين، ويلعب المؤلف نفس الدور مع المخرج. ويجسد معمار المسرح التقليدي نموذج التسلط والرضوخ في علاقة خشبة المسرح بالصالة.

وإذا سلمنا فرضاً أن الإنسان العربي قد عانى عبر تاريخه الطويل، وربما على طوله، من سيادة نموذج علاقة التسلط والرضوخ هذه فتربت عنده «سيكولوجية الإنسان المقهور» التي تفتقر إلى المرونة والجدلية وتتميز بالجمود والتبعية، وإذا قبلنا فرضاً ـ كما أسلفت ـ أن المسرح عملية جدلية تتخطى في ثورة جماعية حدود الكائن إلى الممكن، يصبح من المنطقي ألا يظهر المسرح العربي إلى النور ـ كمؤسسة شعبية شرعية معلنة ـ إلا في فترة خلخلة بنية التخلف التي بدأت باتصال العرب بالحضارة الأوروبية العلمانية بعد الحملة الفرنسية على مصر، والتي شهدت ثورات القاهرة التي تحول فيها علماء الأزهر والدين إلى زعماء سياسيين، ثم إلى قادة حركات التنوير في شخوص جمال الدين الأفغاني ورفاعه الطهطاوي ومحمد عبده والشيخ علي عبد الرازق الذي أعلن في كتابه **الدين وأصول الحكم** عام ١٩٢٥ أن الإسلام «رسالة لا حكم، ودين لا دولة» وأن «الخلافة ليست في شيء من الخطط الدينية، كلا ولا القضاء ولا غيرها من وظائف الحكم ومراكز الدولة، وإنما تلك كلها خطط سياسية صرفة لا شأن للدين بها، فهو لم يعرفها فلم ينكرها ولا أمر بها ولا نهى عنها وإنما تركها لنا لنرجع فيها إلى أحكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسة»[٥٦]، وأحدث الكتاب زلزالاً، وخاضت «العلمانية» أعظم معاركها في مصر[٥٧]، «ثم كان كتاب طه حسين **في الشعر الجاهلي** في ١٩٢٦ الذي أعلن فيه أن علينا «حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به.. يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح»[٥٨]. وامتدت حركة تثوير الأوضاع الجامدة إلى المرأة التي شاركت لأول مرة في تاريخها في مظاهرات ثورة ١٩١٩، وكان قاسم أمين نصير المرأة وهدى شعراوي حاملة لواء قضيتها وغيرهما من رواد الحرية والتنوير.

(٥٢) المرجع السابق، ص ٤٢.

(٥٣) المرجع السابق، ص ٩٣.

(٥٤) **التحديات التي تواجه المرأة العربية في نهاية القرن العشرين**، القاهرة: منشورات تضامن المرأة العربية، بدون تاريخ، ص ٤٦، ٥٢.

(٥٥) أحمد عبد المعطي حجازي، «العلمانية فريضة العلم والحرية»، **الأهرام**، ٢٦/٧/٨٩، ص ١٢.

(٥٦) المرجع السابق.

(٥٧) المرجع السابق.

(٥٨) المرجع السابق.

ورغم أن المسرح العربي ظل في مجموعه حتى الخمسينات في مصر وبعض الدول العربية، وحتى الستينات في دول أخرى، محافظاً في الفن والفكر بدرجة كبيرة، ومعتمداً على النصوص الأجنبية المعربة، وكانت أحلامه القومية لا تتخطى الاستقلال و «الإصلاح» الاقتصادي والاجتماعي، إلا أنه كان ـ رغم ذلك ـ أبلغ دليل على خلخلة بنية التخلف والجمود، تلك الخلخلة التي ازدادت ووصلت حد الزلزال حين اكتسبت قضية الحرية ـ أي القضية الوطنية ـ توجهاً اشتراكياً في بعض البلاد العربية.

## ٤ ـ ٣: أثر خلخلة بنية التخلف على صورة المرأة في المسرح العربي:

إن المرأة في قول مصطفى حجازي «هي أفصح الأمثلة على وضعية القهر بكل أوجهها وديناميتها ودفاعاتها في المجتمع المتخلف»، ويضيف أن التوجه الوجودي للمرأة في وضعية القهر «تتحكم فيه وسائل السيطرة الخرافية على المصير» كما تتجمع في النظرة إليها أقصى حالات التجاذب الوجداني، فهي أكثر العناصر الاجتماعية تعرضاً للتبخيس في قيمتها على جميع الصعد، كالفلاح تماماً في تصوري وإن كانت حالتها أشد حدة، و «يقابل هذا التبخيس مثلنة مفرطة.. تبدو في إعلاء شأن الأمومة، وفي إغداق الصفات الإيجابية عليها (الطيبة، المحبة، ينبوع الحنان، رمز التضحية الخ...»[60].

وكما نافقت السينما المصرية قبل الثورة الفلاح المصري المقهور فأغدقت عليه صفات الأصالة والصبر والطيبة والوداعة والرضا بالقليل، وغلفت هذه الصفات الوديعة «بغلالة رومانسية نسيجها «البراءة» ـ التي تتحول إلى «سذاجة وعبط» على صعيد التبخيس ـ و «الحياة في الطبيعة» ـ و «ما احلاها عيشة الفلاح/ مطمئن قلبه ومرتاح، يتمرغ على أرض براح/ والخيمة الزرقاء ستراه»، كما غنى عبد الوهاب في أحد أفلامه متجاهلاً حقائق الجوع والعري والبلهارسيا وسياط البشوات! وتكرر الحال مع شخصية الخادم في السينما المصرية ـ كما حدث مع شخصية الخادم الزنجي في السينما الأمريكية ـ فأُعليت فيه صفات الإخلاص والذكاء وخفة الظل ـ على نهج الكوميديا الرومانية، وغُلفت بهالة رومانسية من الصداقة بين العبد والسيد، تميزت صورة المرأة في المسرح المصري قبل الثورة بهذه الازدواجية فتأرجحت «بين أقصى الارتفاع (الكائن الثمين ومركز الشرف الذاتي، رمز الصفاء البشري الذي يبدو في الأمومة) وبين أقصى حالات التبخيس: المرأة العورة، رمز العيب والضعف، المرأة القاصر الجاهلة، المرأة رمز الخصاء، المرأة الأداة التي يمتلكها الرجل مستخدماً إياها لمنافعه المتعددة»[61] ـ وكأن الدكتور حجازي يرصد في هذه الفقرة ربرتوار ادوار المرأة في المسرح المصري قبل الثورة، ولا يكتب بحثاً في بنية التخلف! ويستطيع القارىء أن يكتشف بنفسه الرجعية المؤلمة، التي تردى فيها المسرح المصري قبل الثورة، في ذلك التناقض الصارخ الدال بين صورة المرأة كما تطرحها مسرحيات مثل **المرأة الجديدة أو النائبة المحترمة أو براكسا ومشكلة الحكم** لتوفيق الحكيم مثلاً بصورة نبيلة، بطلة **لعبة الحب** لرشاد رشدي التي ترفض التقاليد البالية التي تبيح للرجل الجواري والعشيقات وتصفق الباب خلفها كما فعلت نورا في **بيت الدمية** لابسن من قبل، أو بصورة المرأة المستقلة المثقفة المتحررة التي تهوى الفنون، وتفضل مجالس الرجال لتنوع حديثهم الثقافي التي يقدمها لنا صاحب **النائبة المحترمة وبراكسا** نفسه في مسرحية **السلطان الحائر** بعد الثورة. وهناك أيضاً ذلك الجدل الموضوعي الصادق الذي يقيمه عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته **وطني عكا** بين الصحفيّة الفرنسية المتحررة إيمي والفتى الشرقي مقبل، ثم المرأة الشرقية أم رشيد حول صورة المرأة ومفهوم الحب والجنس في الشرق والغرب[62]. ونلتقي أيضاً في المسرح المصري بعد الثورة بتلك التعرية القاسية لفعل إسقاط القهر على المرأة من قبل الرجل «سجين» بنية التخلف في مسرحية **السجين والسجان** لمحمد عناني[63] فالسجين الذي تحرر ذهنياً رغم سجنه الجسدي يقول للسجان عن زوجته: «أنا كمان عمري ما حاولت أفهم سلومة.. كل اللي كان في دماغي هو أن أفتح عليها الباب.. يعني أفرض نفسي على حياتها حتى من غير ما أعرف إيه هي حياتها.. كنت متصور إن احنا ما دام متجوزين يبقى لازم أكون موجود جواها.. جوه حياتها الخاصة.. جوه أفكارها زي أنا ما موجود جوه مشاعرها وبيتها.. (في الم) كنت متصوراً أن التفاهم معناه إني أقتحم عليها دنياها.. أحشر نفسي في كل حاجة تعملها وكل حاجة تفكر فيها.. كنت فاكر إني لازم أكون الإنسان الوحيد في حياتها.. (في دفء) النوع ده من البشر يا كمال لا يمكن حد يمتلكه. لا راجل ولا ست حياتها لازم يكون فيها غيري وغيري وغيري». ونوع البشر الذي يقصده السجين هم البشر الأحرار القادرون على الجدل والحوار، فها هو يقول لسجانه: «مشكلتك إنك أخذت عالشغل لحد ما الناس كلهم بقم في نظرك مساجين.. ما عدتش تشوف الحرية اللي بتيجي من الاقتناع.. من القبول والرفض في الوقت نفسه.. لازم تعترف يا كمال إنك كنت ـ ويمكن لسه بتعامل حسنيه زي المساجين.. إنك لوحدك معاك المفتاح وأنت وحدك اللي يقدر يقفل

(٥٩) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور**، ص ٢٠٩.

(٦٠) المرجع السابق.

(٦١) المرجع السابق.

(٦٢) المرجع السابق.

(٦٣) عبد الرحمن الشرقاوي، **وطني عكا**، بيروت: دار الشروق، بدون تاريخ، ص ٩٣ ـ ٩٧. ١٠٩ ـ ١١٢.

ويفتح . . تعمل ايه حسنية؟ تهرب بس موش لبره . . لجوه».

ويعري محمد عناني أيضاً خوف الرجل الشرقي الموروث من تحرر المرأة الذي يمثل خطراً على سيادته ويؤكد أن علاقة الحب لا يمكن أن تنشأ في إطار بنية التسلط ← الرضوخ، فالسجين يعترف بعجزه عن التعامل مع حرية زوجته، وحين تهجره زوجته وتختفي يدعي أنه قتلها، فجرائم «الشرف عقابها بسيط» كما يعلن الضابط صراحة في نهاية المسرحية، وأسهل على الرجل في مجتمعنا أن يواجه الناس وفي عنقه دم إنسان من أن يواجهه كزوج ثارت عليه زوجته ففقد سلطته/ رجولته، فالرجولة ترتبط في الذهنية المتخلفة بالقدرة على ممارسة القهر والتسلط على المرأة، والسجين يعترف لسجانه: «أنا عجزت يا كمال إني أعمل علاقة . . أي نوع من العلاقة مع أي حد . . أنا كنت بأقفل على نفسي الأوضه وأفضل في الضلمه لأني ما كنتش أقدر أواجه واحدة حرة». ويربط محمد عناني ربطاً وثيقاً بين حرية المرأة والحرية السياسية إذ يصيح السجين الذي تحرر في السجن من غمامة التقاليد البالية، في سجانه، رمز القهر السياسي والاجتماعي والتراثي وبنية التخلف، قائلاً: «الناس اللي حواليك كلهم أحرار يا كمال . . . يمكن تقدر تقفل عليهم . . يمكن تقدر تمسك المفتاح لكن جوه نفوسهم الحرية موجودة . . بذرة الحرية مولودة مع كل واحد ولا يمكن تموت . . يمكن ما تقدرش أنت تشوفها . . لكنها موجودة في كل إنسان»[٦٤].

لقد نجح محمد عناني في هذه المسرحية القصيرة أن يجسد بنية التخلف تجسيداً درامياً قوياً من خلال تصويره لمكانة المرأة في لاوعي الرجل المقهور، وهي صورة تكاد تتطابق تماماً مع الصورة التي يصفها الدكتور حجازي حين يقول:

«إسقاط العيب والعار، والضعف عند الرجل على المرأة اجتماعياً، يقابله إسقاط نقص وخجل الخصاء على المستوى اللاواعي، فالمرأة أداة المجتمع، وخصوصاً المتسلط، وهي في نفس الوقت تحرم الاعتراف بوجودها ككائن قائم بذاته له غيرته وأصالته»[٦٥].

ويمضي محمد عناني في انتصاره لتحرر المرأة في مسرحيته الشعرية **الغربان** فيرفض صورة المرأة «الجارية» وينتصر لصورة المرأة العاملة التي تقف كتفاً إلى كتف مع الرجل، وسط الحقول / في ملتقى الصناع والزراع» وتشاركه صنع الثورة كما تفعل الفلاحة سمراء[٦٦].

وحين تصدى الراحل صلاح عبد الصبور لتفسير أسباب هزيمة ١٩٦٧ في مسرحيته **ليلى والمجنون**، وجدناه يعزوها إلى بنية التخلف أيضاً ـ [بنية التسلط ← الرضوخ] التي تطرحها المسرحية على عدة مستويات:

أ ـ المستوى الاقتصادي ممثلاً في قصة أم البطل سعيد الذي يموت زوجها وتضطر إلى الزواج من شرطي يغتصب جسدها كل ليلة لقاء القوت.

ب ـ المستوى السياسي ممثلاً في الرقابة الدائمة على الصحيفة التي تعمل بها شخصيات المسرحية والتي تغلقها السلطات في النهاية وتزج «بالأستاذ» في السجن.

حـ ـ القهر الجنسي الذي يعريه صلاح عبد الصبور في صورة قاسية عنيفة حين ترجو الأم زوجها الشرطي ألا يتحرش «بغلام مسكين» يتيم فيصيح الرجل: «في آخر زمن أتعلم من نجسه/ كيف أكون ـ كما قالت ـ رجلاً/ لكني سأريك الآن/ إني رجل وزيادة» ثم «يحاول نزعها من الأرض، فتتشبّث بها، يهوى الرجل فوقها، ويظلم المسرح تماماً. وبعد لحظة نسمع صوت المرأة تتأوه . . . ألمآ . . »[٦٧].

ويلخص صلاح عبد الصبور مستويات القهر المتشابكة التي تسبّب العجز على لسان سعيد إذ يقول: «في بلد لا يحكم فيه القانون/ يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة/ لا يوجد مستقبل/ في بلد يتمدد في جثته الفقر، كما يتمدد ثعبان في الرمل/ لا يوجد مستقبل/ في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل لا يوجد مستقبل»[٦٨].

ولأن سعيداً قد عاش قهر أمه الجنسي والاقتصادي في طفولته ورأى أمه «تستلقي في كتفي رجل تبغضه حتى الموت» و«كانت حين ينام سعيداً بفتوته المنهوكة كل مساء/ تهرع للحمام لتستفرغ ما في معدتها من زاد أو ماء/ قد سممه ريقه»[٦٩] فقد أصبح عاجزاً عن الحب الكامل، ينظر للجنس كدنس وخطيئة، ويفضل أوهام الحب العذري. ولما كانت ليلى في المسرحية هي في آن واحد امرأة من دم ولحم وأيضاً رمزاً للوطن، فإن عجز سعيد الجنسي يصبح رمزاً لعجزه عن الفعل السياسي. ورغم عجزه النفسي والجسدي يدرك سعيد ضرورة تفجير بنية القهر والتخلف، لكنه لا يملك إلا التحذير فيصيح: «يا أهل مدينتنا/ يا أهل مدينتنا/ انفجروا أو موتوا»[٧٠]. وتتبدى طاقة الخلخلة العنيفة التي تنفثها هذه المسرحية بصورة خاصة في حديث ليلى عن الحب مع سعيد وعن شوقها الجنسي إليه، فهو حديث من الأحاديث الجريئة النادرة على خشبة المسرح العربي

---

(٦٤) محمد عناني، **السجين والسجان ومسرحيات أخرى**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠ المقتطفات الواردة في البحث تقع على التوالي في ص ٢٦، ٣٥، ٣٤، ٣٧.

(٦٥) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور**، ص ٢١٠.

(٦٦) محمد عناني، **الغربان**، ص ٢٥.

(٦٧) صلاح عبد الصبور، **ليلى والمجنون**، بيروت: دار الشروق، ١٩٨١، ص ٦٢.

(٦٨) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٥٦.

(٧٠) المرجع السابق، ص ٥٧.

الذي يفضل دائماً أن ينسى أن للمرأة احتياجات جسدية مثل الرجل[71]، ويفضل أن يطرحها على خشبته كجسد جميل يستمتع به الآخرون لكنه لا يعي ذاته.

وفي سياق الحديث عن الجرأة في تناول المرأة بعد الثورة لا نستطيع أن ننسى تلك الشخصية النسائية الرائعة - زبيدة - في مسرحية **امرأة العزيز** لسمير سرحان التي عرضت تحت اسم **روض الفرج** على مسرح الحكيم واحترقت بعد ١٨ ليلة عرض في ظروف غامضة تثير الريبة، فقد كانت مسرحية جريئة تعرضت لموضوع يلامس الدين والجنس في مناطق حساسة، وهو موضوع الحب المحرم الذي يسعى إلى «الزنا»، كما تضمنت مشهداً يحاكي مشهد اغتيال السادات، ويصور يوسف يقتل أباه بالتبني لأنه تحالف مع أعداء الوطن وخان الأمانة. وقد حول سمير سرحان فكرة الحب المحرم وفكرة قتل الأب إلى رموز عنيفة لانهيار ابنية العلاقات البشرية في ظل بنية القهر والتسلط المتقنعة بالشرعية فكان زواج الباشا من زبيدة (رغم حبها لابنه يوسف) تحت وطأة حاجتها المادية وحاجتها إلى الشعور بالأمان في مجتمع الفروق الطبقية الظالمة وانعدام الضمانات تجسيداً لقهر المرأة والرجل معاً، وكان انتقاله الدائم من حالات فرض السطوة إلى حالات المسكنة ملخصاً لممارسات الاحتواء التي تمارسها السلطة في عصور التخلف وغياب الحرية، وجاءت محاولة قتل الابن لأبيه معبرة عن رفض السلطة وبنية المجتمع الأبوي المتسلط في آن واحد - كما كانت ترد في مسرح التعبيريين في العشرينات.

ولقد وضع سمير سرحان على لسان زبيدة أجرأ كلمات العشق وأعذبها التي رسمت صورة للحب الكامل المتحرر من النظرة الدونية للمرأة والجنس ومن التغييب القهري لجسدية المرأة ورغباتها وحاجاتها، وكانت صورة الحب الكامل هذه معارضة بليغة لصور الحب الزائفة التي امتلأ بها المسرح في النصف الأول من القرن العشرين والتي اعتمدت دائماً إما على تغييب الجسد أو تغييب الروح.

وآخر مثال سأضربه على قدرة المسرح على تعرية وكشف بنية التخلف وتوعيتنا بعناصرها هو مسرحية **بلدي يا بلدي** للراحل رشاد رشدي[72] ففي هذه المسرحية تتكشف بنية التخلف في الجوانب التالية:

أ - تماهي المقهور في شخصية المتسلط، في عبارة الدكتور حجازي، ممثلاً في علاقة أفراد الشعب بالسيد البدوي مما يجعلهم يعتمدون عليه اعتماداً كلياً يجردهم من القدرة على الفعل والمواجهة فهم يعتقدون أنه قادر على إطعامهم وكسب حروبهم وإحضار أسراهم - أي باختصار - صانع معجزات.

(71) المرجع السابق، ص ٥٥ - ٥٦.

(72) رشاد رشدي، **بلدي يا بلدي**، القاهرة: مكتبة الأنجلو، بدون تاريخ.

ب - هيمنة النزعة الغيبية وسيادة الأسطورة على الواقع.

جـ - نمط العلاقة بين الحاكم والمحكوم الذي يذكرنا بنمط الانتاج الآسيوي الذي يعتمد على وجود «بيروقراطيات إدارية وعسكرية ودينية تتوسط علاقة الحاكم بالفلاح فتعمل البيروقراطية الإدارية على ضبط سلوكياته الاجتماعية والاقتصادية وتحويلها إلى ثروة مادية يذهب معظم فائضها إلى الحاكم، أما العسكرية فتؤمن حكم الحاكم في الداخل والخارج لقاء جزء من الفائض بينما تعمل البيروقراطية الدينية على تأصيل مشاعر التقديس والتأليه في نفوس الفلاحين تجاه الحاكم»[73]. ورغم أن المسرحية قد هوجمت - مثل مسرحيات أخرى عديدة - مثل **الفتى مهران** لعبد الرحمن الشرقاوي **وأنت اللي قتلت الوحش** لعلي سالم وغيرها - لأنها تبرىء الحاكم / البطل في النهاية وتطرحه في صورة صحية أعوانه الأشرار أو النظام الفاسد، وتكرس - كما شاع القول «البطل الفرد» - وهي عبارة شاعت في الفترة التالية للهزيمة، ورغم قناعتي برأي فؤاد زكريا بأن فكرة «الحاكم الإنسان الوطني الرحيم الذي تحيط به مجموعة من الأشرار، إنما هو خرافة لا مكان لها إلا في عقول السذج»[74] واتفاقي التام مع سعد الله ونوس في وصفه للحاكم كـ «تجريد رمزي تتكثف فيه قوى النظام وأدواته»، كما جاء في تذييله لمسرحيته الرائعة **الملك هو الملك**[75]، رغم كل هذا، ولأنني لا أحبذ فصل العمل الفني عن لحظته التاريخية أو ظروف إنتاجه، ولأن الظرف التاريخي لكتابة المسرحية تميز بالفصل الكامل على مستوى اللاوعي في نفوس الشعب بين جمال عبد الناصر كحاكم على رأس نظام، وبين جمال عبد الناصر كرمز لمشروع الحرية و العدل الاجتماعي، ولأن المسرحية رغم أنها تبرىء السيد البدوي كرمز ديني تدين نظامه القائم على الوساطة البيروقراطية المتضخمة وتدينه كحاكم انفصل عن شعبه واعتمد على الأعوان، ولأن «القول بالخصوصية التاريخية» كما يقول محمود أمين العالم، «لا يعني الانتهاء إلى تثبيتها وتجميدها، وإنما يعني تخطيها تاريخياً، أي السيطرة عليها بالوعي وتغييرها بالنضال لمصلحة التقدم، فنحن نعرف التاريخ الماضي أو الحاضر لنتخطاه ونتجاوزه»[76] لكل هذه الأسباب فإنني لا أتفق مع الرأي الذي يدين مجموعة المسرحيات العديدة التي تعرضت لفكرة الحاكم من المنظور الذي وصفه غالي شكري في كتاب **النهضة والسقوط في**

(73) سعدالدين إبراهيم، **مدخل إلى فهم مصر**، بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨١، ص ٢٤.

(74) فؤاد زكريا، «أسطورتان عن الحكم والأعوان»، **مجلة العربي**، العدد ٩٠، يناير ١٩٨٣، ص ١٧.

(75) سعد الله ونوس، **الملك هو الملك**، بيروت: دار الآداب، الطبعة الرابعة ١٩٨٣، ص ١١٦.

(76) محمود أمين العالم، **الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، بدون تاريخ، ص ٦٠.

**الفكر المصري الحديث** قائلاً إنه يصور «سلطاناً أو أميراً أو حاكماً أو ولياً أو زعيماً، طيباً وعاجزاً، حاضراً وغائباً، قوياً وضعيفاً لأن بطانته أو حاشيته أو مستشاريه يتخذونه واجهة محبوبة من الناس وهم قد تفرغوا لتشويه تعاليمه بقهر الشعب وتجويعه مما ينذر بسقوط مدو لأركان البيت وأهله جميعاً»(٧٧). لقد كانت هذه المسرحيات ومنها **باب الفتوح** لمحمود دياب بدرجة ما تعريفاً بخصوصية اللحظة التاريخية التي مرت بها مصر والعالم العربي ـ لحظة انهيار المشروع القومي مادياً ومحاولة انقاذه معنوياً ومقاومة فقدان الإيمان بحلم الحرية والاشتراكية لمجرد أن تجربة واحدة في تطبيقه قد فشلت، و«تعريف اللحظة التاريخية لا يعني الانتهاء إلى تثبيتها»، في كلمات العالم «وإنما تخطيها تاريخياً أي السيطرة عليها بالوعي وتغييرها». ومن الثابت أن المسرح المصري والعربي قد تخطى تماماً هذه الصورة التراجيدية للحاكم كمذنب رغم أنفه، وجاءت مسرحية **الملك هو الملك**، التي لاقت نجاحاً جماهيرياً ونقدياً هائلاً حين عرضت في مصر على مسرح السلام في العالم الماضي مما دفع المسرح إلى التفكير بإعادة عرضها مرة أخرى هذا العام، ومسرحية **محاكمة الرجل الذي لم يحارب** لممدوح عدوان، **والمهرج** لمحمد الماغوط أسطع دليل على تجاوزنا للماضي.

د ـ والجانب الأخير الذي تتكشف فيه بنية التخلف في عالم **بلدي يا بلدي** يتمثل في علاقة فاطمة بنت بري بتلاميذ السيد البدوي ممثلين في الشاب قمر من ناحية، وبالسيد البدوي نفسه من ناحية أخرى. وفي العلاقة الأولى التي نشهد فيها فاطمة بنت بري في صورة المرأة التي تعشق جسدها الجميل وتستخدمه في قهر الرجال والسيطرة عليهم فتثير رغباتهم دون أن تشبعها لأنها تضن بالجسد الجميل على أي رجل ـ في هذه العلاقة يصور النص ما يسميه الدكتور حجازي بالاستلاب الجنسي للمرأة في بنية التخلف والذي يعني «اختزال المرأة إلى حدود جسدها، واختزال هذا الجسد إلى بعده الجنسي» مما يؤدي إلى «تضخم البعد الجنسي لجسد المرأة بشكل مفرط، وعلى حساب بقية أبعاد حياتها»(٧٨) ويفضي اختزال المرأة ممثلة في فاطمة بنت بري، بصورة طبيعية إلى تضخم نرجسي، نتيجة «الممثلنة التي يحيطها بها الرجل والمجتمع، في جسدها وفي بعض وظائفها الأسرية» ويمثل هذا التضخم النرجسي ضرباً من «دفاع المرأة ضد وضعية القهر»(٧٩). وإذا كانت فاطمة بنت بري تجسد في علاقتها بالشاب قمر المفتتن بها وضعية «المرأة الغاوية» في الذهن المتخلّف، التي لا تعدو أن تكون جسداً يشتهى، فإنها في علاقتها بالسيد البدوي نفسه تتحوّل إلى وضعية أخرى هي «المرأة الخادم» وتصبح العلاقة بينهما نموذجاً «للاستلاب العقائدي» للمرأة الذي يعرفه الدكتور حجازي قائلاً:

«الاستلاب العقائدي، هو أن تقتنع المرأة بدونيتها تجاه الرجل، وتعتقد جازمة بتفوقه، وبالتالي بسيطرته عليها، وتبعيتها له»(٨٠) وهذا ما يحدث لفاطمة بنت بري حين تواجه السيد البدوي وتفشل في إغوائه ويسيطر السيد البدوي جنسياً على حواسها، فهي تشتهيه بعنف، ولكنه يمنع عنها الإشباع الجنسي، فهو سيد يحتاج لتابع وليس رجلاً يحتاج لزوجة، وتلي السيطرة الجنسية ـ عن طريق الحرمان ـ السيطرة الفكرية. ففاطمة تهجر موقع «المرأة الغاوية» وتسخِّر نفسها في خدمته و«تطمس رغباتها وإرادتها. تطمس حاجتها للبروز وتحقيق ذاتها، كما يطمس جسدها وقدرته على الجاذبية، وحاجته إلى الإشباع الجنسي والعاطفي، كما يطمس أملها في الخروج إلى العالم العريض كي تكون إنسانة قائمة بذاتها»(٨١). وحين تتحول فاطمة من جسد إلى خادم يتحول شعورها تجاه السيد البدوي إلى «الأمومة» وتُعلي من شأنها، ويمثل تحويل الأمومة إلى قيمة مثالية تعوض المرأة عن كل شيء ضرباً من ضروب دفاع المرأة ضد وضعية القهر، فهي تكفل لها السيطرة غير مباشرة على الرجل الذي يغدو في اعتماده عليها وحاجته إلى خدماتها وحنانها ورعايتها أشبه بالطفل. وها هي فاطمة بنت بري تفصح عن وعيها المستلب ووضعيتها المقهورة كالمرأة «الخادم/ الأم» إذ تناجي السيد البدوي وهو على فراش المرض قائلة:

«سيدي وحبيبي... ماذا بك؟... النار بدأت تنطفىء والحمى تزول.. نم يا طفلي.. لا.. إن مثلك لا تلد النساء.. ومع ذلك أود لو أستطيع أن أضمك في أحشائي يا طفلي الجميل»(٨٢).

إن النص يكشف لنا أن علاقة التبعية بين الرجل والمرأة لا يمكن أن تنتج علاقة سوية مثمرة، فحين تذوب المرأة في وضعية الخادم/ الأم، يذوب الرجل بدوره في وضعية السيد/ الطفل، ويتحقق إخصاؤه المعنوي. ويبرز هذا المعنى إلى السطح في لقاء فاطمة الأول بالسيد البدوي في عنصر مسرحي بسيط لكنه شديد الدلالة، وهو اللثام الذي يعلو وجه السيد البدوي ولا يلبث أن يكتسي ـ في سياق الاشتهاء والهجوم الذي تمارسه فاطمة والتمنع والتعفف الذي يبديه السيد البدوي، أي في سياق تبادل أدوار الرجل والمرأة ـ دلالة عكسية، فيتحول عامياً من لثام رجل إلى «برقع» العفة والحياء الذي ترتديه المرأة عادة، فينتقل إلى المتفرج معنى الإخصاء الذي يصيب السيد البدوي.

(٧٧) غالي شكري، **النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث**، بيروت: دار الطليعة الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٨٢.

(٧٨) مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور**، ص ٢٢٤.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٢٣٢.

(٨٠) المرجع السابق، ص ٢٢٧.

(٨١) المرجع السابق، ص ٢٣٠.

(٨٢) رشاد رشدي، **بلدي يا بلدي**، ص ٢١٤.

## ٥ ـ مستقبل الحرية في المسرح العربي: المأزق والحل:

### ٥ ـ ١: المأزق الثقافي:

«إن مسئولية الثمانينات الثقيلة، كما يقول سامي خشبة، ليست بحاجة فقط إلى قرارات علوية» بقدر ما تحتاج إلى وقت زحف مناخ عزلة الثقافة الوطنية وتحللها، ووقف زحف بدائل التطرف. . وهي بدائل. . أقل ما تهدد بإهداره هو جهد أجيال بأكملها، حتى تنفسح الآفاق للمناخ الجديد»[٨٣] لقد تسببت النكسة أو هزيمة ١٩٦٧ في دخول القوى الوطنية والشعبية في الوطن العربي «في مرحلة جزر تلت مرحلة المد السابقة خلال الخمسينات والستينات»، كما يقول سمير أمين[٨٤]، ومع انحسار المد الثوري، ظهرت التيارات الدينية المتطرفة كرد فعل للهزيمة «هو رد فعل اليائسين الذين سدت في وجوههم جميع الأبواب، فأخذوا يلتمسون العون من السماء أو من التاريخ البعيد»[٨٥]. وضاعفت سياسة الانفتاح الاستهلاكي التي ميزت السبعينات من خطورة المد الغيبي والردة الفكرية فظهرت دعوات إلى تحريم وتجريم النشاط المسرحي والفنون وتقييد حرية الفكر، وبدأ الحجاب في الانتشار إما بهدف ديني أو لتأكيد الهوية العربية ضد ما يسمى بالغزو الثقافي الأجنبي، وظهرت «كاسيتات» أحمد عدوية في أعقاب النكسة وأعقبها طوفان من الأغاني التي تمثل تياراً من العبثية والعدمية، وظهرت أيضاً فرق مسرح القطاع الخاص على التوالي.

### ٥ ـ ٢: المأزق الاقتصادي:

**٢ ـ مسرح الدولة**: كان مسرح الدولة وليد المشروع القومي في مصر فتبنته الدولة ورعته حتى ترعرع وازدهر وصلب عوده فبدأ في مناوأتها ومحاورتها لتصحيح مسارها وكشف سلبياتها حفاظاً على المشروع القومي. ولأن الدولة كانت تأخذ المسرح مأخذ الجد الشديد وتدرك فاعليته وتأثيره فقد ناوأته بدورها واشتبك المسرح مع السلطة في صراع أخصب المسرح فنياً وفكرياً رغم قرارات منع العروض الكثيرة التي شهدتها هذه الفترة خاصة بعد الهزيمة، وكان من بينها **الحسين ثائراً** للشرقاوي، **المعار والمأجور**، **والوافد** لميخائيل رومان، **باب الفتوح** لمحمود دياب وكذلك **رجال لهم رؤوس**، **أنت اللي قتلت الوحش** و**عفاريت مصر الجديدة** لعلي سالم، **المخططين** ليوسف ادريس، و**٧ سواقي**، و**الأستاذ** لسعد الدين وهبة وغيرها. لكن مسرح الدولة دخل في منطقة «جزر» بعد الهزيمة مع «القوى الوطنية والشعبية في العالم العربي، وأهملته الدولة في السبعينات، وتجاهلته وسائل الإعلام، وسرقت البترودراما ممثليه وفنييه فغدا يتيماً يتسول النقود والنجوم والأعلام.

**ب ـ مسرح القطاع الخاص أو الفرق التجارية:**

ظهرت فرق القطاع الخاص بعد النكسة وازدهرت في السبعينات والثمانينات، ونستطيع أن نمايز بين نوعين من مسرح القطاع الخاص، الأول يضم تلك الفرق التي أنشأها مسرحيون لهم تاريخهم الفني الطويل هرباً من تدهور الحال في مسرح الدولة في السبعينات من جراء البيروقراطية وتضخم عدد الإداريين بالنسبة إلى الفنانين والفنيين، وضآلة الميزانية في عصر التهبت فيه تكاليف الإنتاج المسرحي، وهذه الفرق القليلة تقترب من هيكل البيوت الفنية الثابتة وتتميز عروضها بدرجة من الجدية والتميز الفني تضعها في مصاف عروض مسرح الدولة وأحياناً تتفوق عليها كما حدث في حالة عرض «انقلاب» لفرقة «مسرح الفن» التي أنشأها جلال الشرقاوي. أما النوع الثاني من الفرق، فهو ما أسميه بالفرق اللقيطة التي تتجمع بصورة عشوائية لتقدم عرضاً تجارياً استثمارياً ثم تنحل، وهذه هي أسوأ الفرق الموجودة.

وتتعرض الفرق الجادة في القطاع الخاص لمأزق حقيقي وهو ضرورة رفع أسعار تذاكرها لتجاري الارتفاع الجنوني في الأسعار منذ السبعينات وحتى الآن في مصر، وهكذا يحدد الظرف الاقتصادي جمهورها فيأتي معظمه من الطبقة التي يطلق عليها عادة «الطبقة الطفيلية الجديدة». أو «أثرياء الانفتاح»، ويضطر مسرح القطاع الخاص إلى مجاراة ذوق هذا الجمهور حتى يضمن الاستمرار خاصة وأن الدولة لا تمنح الفرق الخاصة أي معونات أو تسهيلات أو امتيازات بل تفرض عليها نفس الضريبة المجحفة التي تفرضها على أماكن اللهو والترفيه مثل الكازينو أو الكباريه. إن نوعية الجمهور والأزمة الاقتصادية هما فكا الأزمة التي تطحن الآن مسرح القطاع الخاص.

### ٥ ـ ٣: المأزق الفني:

وأعتقد أنه قد اتضح للقارىء من تناولي للمأزقين الثقافي والاقتصادي. . أن فنان المسرح يواجه اليوم ـ على الأقل في مصر ـ اختياراً صعباً: إما أن يترك مسرح الدولة الذي يخنق إبداعه لظروفه المالية والبيروقراطية، وذلك رغم رغبته المضنية كفنان في أن يصل المسرح كخدمة ثقافية ـ لا كسلعة ـ إلى الجمهور الذي يود مخاطبته، وإما أن يتجه إلى مسرح القطاع الخاص، ويطرح فنه كسلعة في سوق البيع والشراء، ويخاطب من سيصمون الآذان عن رسالته وينصرفون عنه في النهاية إن لم يعدل مساره ويقدم ما يطلبه السوق فيتوقف فنياً أو يُغرق إبداعه في بحار الصمت. هذا هو المأزق الفني الذي يواجه المسرحيين في مصر.

---

(٨٣) سامي خشبة، «ثورة يوليو والثقافة المصرية»، **الأهرام**، ١٩٨٩/٨/٤ ص ١٢.

(٨٤) سمير أمين، **أزمة المجتمع العربي**، القاهرة، دار المستقبل العربي، ١٩٨٥، ص ٧.

(٨٥) فؤاد زكريا، **الحقيقة والوهم في الحركة الإسلامية المعاصرة**، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص ١٣٣.

## ٥ ـ ٤ : الاحتفالية ـ حرية وحل :

ذكرت في معرض حديثي عن مفهوم المسرح فضل الناقد الروسي ميخائيل باختين في ريادة تعريف الأدب كنشاط يلعب دوراً هاماً في «تفكيك» الأيديولوجية السائدة وخلخلتها. وقد استخدم باختين للتعبير عن هذه الفكرة استعارة الكرنفال الشعبي التي استمدها من احتفال موسمي روماني قديم وكان يعني بها تلك المواقف التي تنهار فيها بنية الفوارق المراتبية المعتادة التي تنظم التدرج الاجتماعي الهرمي، كما تنظم قواعد الخطاب والحوار الاجتماعي ـ أي تلك الفترة التي تأخذ فيها القواعد المنظمة لعلاقات البشر في المجتمع عطلة مؤقتة يمارس الناس فيها حريتهم ويتبادلون الأدوار ويجربون واقعاً بديلاً.

ويقترب مفهوم الكرنفال الذي طرحه باختين من الفكرة المحورية في تيار المسرح الاحتفالي الذي بدأ ينتشر في المسرح العربي بداية من الستينات في مصر ولبنان وسوريا والعراق وتونس والجزائر والمغرب، والذي ظهر تحت أسماء عدة. ورغم ذلك كانت عروضه تتحرك في سياق واحد وتهتدي بالأفكار التالية:

١ ـ المسرح قوة تنوير وتثوير للجماعة.

٢ ـ على المسرح أن يصل إلى جمهوره الحقيقي من عامة الشعب فهم أحوج الناس إلى عملية تثوير بنية التخلف.

٣ ـ على المسرح أن يذهب إلى الناس ولا ينتظر أن يأتوا إليه.

٤ ـ على المسرح أن يتحرر من القوالب الجامدة ويضرب في جذور تربته الاجتماعية بحثاً عن أشكال الفرجة الشعبية وتطويرها مع الاستفادة من التجارب الثورية في المسرح الأوروبي.

٥ ـ على المسرح أن يغير معماره السلطوي وتقاليد التلقي القائمة على الطاعة والامتثال وأن يشجع المشاركة، وفي سبيل ذلك يفضل هذا المسرح شكل الحلبة الدائرية التي تميز التحلقات الشعبية كما تميز المسرح الشعبي في عصر/ اليونان وعصر شكسبير.

٦ ـ على المسرح أن يتخفف من أعباء الديكور وغيره من المهمات المسرحية التي تكلف مالاً لا قبل لهذا المسرح الفقير بتوفيره وتعوق الحركة والانتقال.

٧ ـ كما يتبنى هذا المسرح مشاركة الجمهور في تحقيق العرض مشاركة إيجابية فهو يتبنى أيضاً ويشجع أسلوب التأليف الجماعي كلما أمكن.

وقد قام العديد من الكتاب والنقاد بالتنظير للتيار الاحتفالي وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد وعز الدين المدني وعبد الرحمن بن زيدان، وأصبح لدينا نظرية فنية شبه مكتملة، ويمثل كتاب عبد الكريم برشيد حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي الذي يقدم صورة شبه كاملة لتاريخه ومبادئه وطموحاته مانيفستو الاحتفالية.

وحتى يحقق هذا التيار أهدافه عليه أن يحاول في المستقبل تلافي العيوب التالية التي تعوق انطلاقته إلى حدود الممكن وإلى جماهيره التي تنتظره بشوق وشغف:

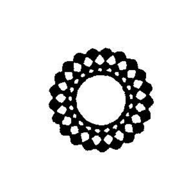
١ ـ على المسرح الاحتفالي ألا يطرح نفسه فقط كتجربة في المهرجانات العربية التي تتوجه إلى المثقفين فقط سعياً وراء التقييم النقدي، بل عليه أن ينطلق إلى الشارع سعياً وراء استجابة الناس وتحقيق مصداقيته.

٢ ـ المسرح الاحتفالي لن يؤتي ثماره دون استمرارية، فالعروض الموسمية لا تخلق تياراً مسرحياً شعبياً، وعلى المثقفين جميعاً أن يمارسوا الضغوط على حكوماتهم لتدعيم هذا المسرح خاصة وأنه مسرح فقير في تكاليفه.

٣ ـ ألا يستغرق في توجهه التراثي فيتحول من نشاط ثوري تفكيكي إلى نشاط مؤازر لبنية التخلف.

٤ ـ على هذا المسرح أن يجدد شبابه دوماً بالدماء الجديدة فينتظم في صفوفه كتائب جديدة بين الحين والآخر وأن يفسح المجال للنقاش والجدل بين صفوفه حتى يتمكن من تلافي عيوبه قبل أن تصبح سمات راسخة.

لقد أقنعتني التجارب الشبابية الأخيرة في مجال المسرح في مصر وأكثرها يدور تحت مظلة الثقافة الجماهيرية (التي ما زالت تكافح تحت شعار المسرح خدمة وحق لكل الناس، وذلك رغم كل المعوقات)، أقنعتني هذه التجارب بأن الشباب ومسرح الجماعة الاحتفالي المتحرر هو أمل المستقبل، وها هي الفرق الشبابية تكثر وتتعدد ـ فرقة الورشة، فرقة الطيف والخيال، فرقة السرادق، فرقة المسرح الريفي، فرقة المسرح الصوتي ـ فرق فقيرة مجاهدة، غنية بالمواهب والأفكار والأمال. رغم تردي الثقافة وانحسار المد الثوري. وبين أيدي هؤلاء الشباب وشباب المسرح في كل دولة عربية أضع مسئولية حرية المسرح. وهي أيد أمينة.



# الابداع وحرية الفنان العربي

بلند الحيدري

ليس ثمة فن غير محكوم سلفاً بقصوره الذاتي، والذي لابد وأن يلزم الفنان بحدود قسرية تنال من حريته في التعبير عن كامل مشاعره وأحاسيسه، مفردة الشاعر ونغمة والموسيقار اللتان تتحركان في مساحة زمنية معينة، هما غير ألوان الرسام وغير الكتلة التي يتعامل معها النحات، في حدودهما المكانية الضيقة التي يفرضها الشكل الخارجي للعمل الفني، وأن الفنان التشكيلي ومهما أوسع لحركات شخوصه أن تتحرك ومهما أوسع لألوانه وخطوطه أن تعهد بنفسها إلى قيم تعبيرية متعددة، ستظل مع كل ذلك أسيرة وحدانية المتشكلة فيها.

وهو من ناحية أخرى محاصر بواقعه المحلي وقدرة هذا الواقع على الاستجابة لأعماله الفنية، عبر معارض ومتاحف خاصة، وهو محاصر أيضاً بجمهور محدود ممن يؤمون معارضه، وذلك بالرغم مما نقول به من دور للمنجزات العصرية في توسيع أطر هذا الجمهور، فخصوصية اللوحة تبقى شديدة الارتباط بنسختها الأصلية التي لا يمكن أن يعوضها عنها أي شيء آخر، وإن على الفنان التشكيلي أن يوظف كل إمكانياته بحثاً عن أمداء جديدة لحريته من خلال كل هذه الأسوار المحيطة به، وهو بالتالي توظيف نفعي لابد للفنان أن يكيف فنه ليؤدي دور الوسيط ما بين الأفكار والمعتقدات السائدة وما بين الجمهور المتلقي لأعماله، وأن يسعى في الآن ذاته لأن يكتشف مسرباً صغيراً للتعبير عن ذاتيته، على أن لا يخل مطلقاً بدور الوسيط المحدد سلفاً، وقد تتغير مستويات المعادلة من حين لآخر وبفعل ظروف طارئة ومستجدة، ولكن يظل الحصار قائماً بشكل من الأشكال، وهو ما يشير إليه هربربت ريد في كتابه «الفن والمجتمع» عند تحدثه عن النهضة الأوربية «والتي لم تحدث تغييراً أساسياً في طبيعة الفن» إنها غيرت فقط الأحوال التي يعيش ضمن حدودها الفنان، حررته من قواعد لضبط السلوك، ومن حالات الكبت وسمحت له بحرية خادعة للعمل، أقول حرية خادعة، لأن الفنان عند النتيجة اكتشف بأنه استبدل نوعاً من التبعية بنوع آخر، يمكنه من الآن فصاعداً أن يكون حراً للتعبير عن ذاته، ولكن فقط شرط أن تكون طبيعة الذات التي عبر عنها بضاعة رائجة، شكلاً من العبودية الاقتصادية الذي مايزال ساري المفعول والذي برهن على تفاهة ليست أقل مستوى من العبودية الروحية التي تخص العصر السابق».

ومع الرومانسية التي تمثلتها نخبة من أعمال الفنانين الكبار مثل دولا كروا وجيريكو وتورنر وفرنشيسكو غويا ورنج وغيرهم، أخذت حرية الفنان لنفسها بعداً جديداً في التأكيد على الأحاسيس الفردية والتعبير عن النزعة العاطفية الكامنة في الفنان، فالذي يخلق هذا الفنان هو «طريقته الخاصة في رؤية الأشياء» كما يقول دولاكروا،

ومن خلال هذه الرومانسية دخلت قيم جديدة ومهمة إلى الفن التشكيلي وحتى إلى قيم الجمال بصورة عامة التي انطلقت من الاعتماد على الأساليب المتوائمة مع المضمون العاطفي للعمل الفني والمفعم بالاستعارات الشعرية، وكانت هذه الرومانسية وما تواصل معها من دعاوي «الفن للفن»، إن أفسحت مجالاً رحباً للفنان لأن يعبر عن مختلف التوجهات ومنها حرية رفض القيم الكلاسيكية وحرية التعبير عن تطلعات الشعوب في التصدي لبشاعات الحروب كما نجدها عند «غويا»، وصار للقبح مرمى في القيم الجمالية أيضاً . . وقد مهدت الرومانسية بهذا التوسع إلى سبل جديدة حملتها «الانطباعية» التي كان من بعض آبائها «دولاكروا» و«ترونر»، والتي مدت بنفسها إلى فنون الشرق الأقصى، إيغالاً منها في البحث عن كل ما يضيف رؤية متجددة لمواضيعهم . . ثم كان أن انفجرت هذه الحرية انفجاراً شاملاً مع المدارس الفنية الأوربية الحديثة، «كالدادئية»، التي ظهرت في زيوريخ من عام ١٩١٦، حاملة معها وجه الحرب الكالح عبر رموز مما تركته من آثار بالية تتوزعها الدور المحطمة والخرق الممزقة والأخشاب المحترقة والنفايات المتراكمة وقد عمدوا إلى لصقها على لوحاتهم كيفما اتفق وتحت حس انفعالي حر وفجائي، معبّرين بذلك عن سخط طفولي عن كل شيء، وصولاً منها إلى «السريالية» والتي جاء في بيانها الأول عام ١٩٣٤ بأنهم «يتذوقون هذيانهم الذي لا يختص إلا بهم وإن للتهاويل لذتها أيضاً. . . . إننا مستعدون لتمضية حياتنا في اكتشاف أسرار المجانين لأنهم يبحثون بنزاهة عميقة لا تشبه براءتها إلا براءتنا»، مستمدة من مصادر ثلاثة اندفاعها في التأكيد على حريتها المطلقة: من فلسفة «برجسون» مقولاته في الحدس والعلاقة ما بين المادة والذاكرة والتطور الخلاق، ومن «اندريه جيد»، نزوعه الفردي واخلاقيته الفردية، ومن «فرويد» مذهبه في الوعي وما بعد الوعي واللاوعي. وقد صاحبت «السريالية» مدارس فنية أخرى كالمدرسة «التكعيبية» التي سعت إلى التركيز على الشكل وتحليله مرة، وتركيبه مرة أخرى، في إصرار تأكيدي على أن الصورة ليست إطاراً لموضوع أو طبيعة بل أنها طبيعة جديدة خارجة على كل المدركات الذهنية السابقة و«إذا كانت التكعيبية قد ظلت بعيدة عن إفهام الناس، ثم إذا كان هنالك حتى اليوم من لا يرون فيها شيئاً يستحق النظر فذلك كله لا يعني شيئاً»، ثم كانت المدرسة «التجريدية» حيث سعت إلى نفي كل المرئيات عن اللوحة لإبراز الانفعالات الغامضة التي يعيش الانسان في مناخاتها على كثير من عدم الوضوح المرئي، والتجريدية التي كان أحد أعظم أعمدتها «كاندنسكي» لا تتحدى المتلقي بإعطائه ما لا يستطيع استيعابه، بل إنها تقتل منذ اللحظة الأولى رغبته في البحث عن معنى لعمله. . إنها ضرب من التجريدية الموسيقية، ومن الفنانين التجريديين الجدد من راح يسعى لاستيحاء عطاءات العصر من خلال التلسكوب والميكروسكوب لبناء عالم شديد القرب منا وغريب عنا في ذات الوقت بالنسبة للعين المجردة.

وقد كان لفناننا العربي، ومنذ أوائل هذا القرن، أن استوحى واستلهم الكثير من معطيات مسيرة الفن الاوربي، وكابد معها في البحث عن حريته، بعد أن اضطرته إلى ذلك قطيعة نُيفت على ستة قرون عجاف، عن فنه العربي الاسلامي الذي ازدهر في القرن الثالث عشر ثم سرعان ما انطفأ وهجه فلم يورث فناننا ما يمكنه أن يتواصل مع خصوصياته ويضيف إليها ما يغنيها، ولاتساع رقعة الوطن العربي واختلاف مناخاته السياسية والاجتماعية وارتباطاته الثقافية والعرقية والطائفية، مما حدا بالفنان العربي للبحث عن حريته في مجالات متعددة ومتباينة. فهناك محاصرة دينية لحريته، وهناك محاصرة استعمارية، وهناك محاصرة ديكتاتورية ناجمة عن طبيعة الحكم في بعض الأنظمة. . وهناك أيضاً محاصرة اجتماعية بأثر من لأعراف والتقاليد السائدة، وشيوع الأمية، وانصراف أكثرية الشعب العربي للحصول على لقمة العيش، وممن لا يرون في الفنون قاطبة إلا ضروباً من الترف الذي لا سبيل لهم إليه، إلا في أشكاله البدائية والشعبية المؤثرة بمستواهم الثقافي الضيق، وضمن قدرتهم على تقبله والانفعال به، وبأثر من عوامل متوارثة.

## الاسلام وحرية الفنان العربي:

لا مناص لنا من أن نعترف أن ثمة ظروفاً معينة حالت دون نشوء فن عربي تشكيلي وذلك منذ المراحل الأولى من تاريخ الاسلام، وتذهب بنا استقراءات تلك الظروف مذاهب شتى في تفسير ذلك، ومنها أن العرب أصلاً لم يميلوا إلى الفن التشكيلي، وأن توجههم نحو الفن الزخرفي يعبر أصدق تعبير عن حس جمالي متأصل في النفس العربية، وهو ما ألفه بطبعه الأصيل كما يرى ذلك الدكتور بشر فارس، وإن هذا التوجه ميز تلك الزخارف بالابداعات المتسمة بالمزج ما بين بساطة الوحدة الزخرفية وتعقيد تشكيلاتها وتفرعاتها ضمن إيقاع موسيقى متساوق ولكنه حصر الفنان العربي المسلم في إطار حذاقة الصانع المتمرس بصنعته والمتفاضل بكفايته الدقيقة في تحف تدخل حياة الناس جميعهم من أبواب دورهم وأوانيهم وأعمدة غرفهم وبسطهم وكتبهم وحلي نسائهم بما يشدد لإحكام بين النزعة النفعية والحس الجمالي. وتذهب بنا تلك الاستقراءات إلى أن اليهود قد سبقوا الاسلام بالتنادي إلى تحريم الرسم كما نستشف ذلك من «سفر الخروج» الآمر بأن «لا تصنع لك صورة منحوتة أو أي - تشبيه لأي شيء في السماء فوقها، أو لأيّ شيء تحتها أو في الماء الذي تحت الأرض، وربما كان لمن أسلم من هؤلاء اليهود كعبد الله بن سلام، أستاذ أبي هريرة، وأبي إسحق كعب بن مانع الملقب بكعب الأحبار، وغيرهما، كان لهم دور في هذا التوجه نحو التحريم، وهو الرأي الذي يقول به المستشرق البلجيكي هنري لامنس، وأن

الاسلام إذ أخذ بالقول بتحريم التصوير، فلخشيته من أن يؤدي إلى العودة إلى عبادة الأصنام ومضاهاة الله تعالى، فضلاً عن كراهية الترف بين الجامعة الإسلامية الناشئة والتي ساد فيها الزهد والتقشف والجهاد في سبيل الله ـ د. زكي محمد حسن».

ورغم اختلاف الفقهاء بشأن مستوى التحريم، ما بين متشدد كيحيى بن شرف النووي ـ توفي ١٢٧٧ م ـ ٦٧٦ هـ ـ الذي نقل عن أصحابه وغيرهم من العلماء قولهم بأن: (تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم، وهو من الكبائر لأنه متوعد عليه بالوعيد الشديد المذكور في الأحاديث) وبين الفقهاء المتسمحين معه كأبي علي الحسن بن أحمد الفارسي توفي عام ٩٨٧ م ـ الذي قال: «فإن قال قائل فقد جاء في الحديث ـ يعذّب المصورون يوم القيامة ـ وفي بعض الحديث ـ فيقال لهم أحيوا ما خلقتم ـ قيل: يعذب المصورون، يكون على من صور الله تصوير الأجسام، وأما الزيادة فمن أخبار الآحاد التي لا توجب العلم فلا يقدح لذلك في الاجماع على ما ذكرناه»، ورغم أن التحريم قد مر بفترات زمنية اختلفت فيها مستوياته، فالمجتمع الاسلامي الأول لم يكن معادياً للتصوير على مثل ما حدث بعد ذلك ومنذ القرن الثاني للهجرة، وتورد المصادر التاريخية أدلة كثيرة على ذلك ومنها، أن سعد بن أبي وقاص ـ توفي ٦٧٥ م، ٥٥ هـ لم يمح الصور التي كانت تزين القصر الأبيض في المدائن يوم احتله وأقام فيه مصلى للمسلمين، وأن رسول الله سمح لعائشة بأن تقتني الدمى وغير ذلك كثير. ورغم أن القرآن الكريم لم ينص في الآيات الخمس التي جاء فيها اسم «الصور» و«المصورين» و«الانصاب» على التحريم صراحة، أقول رغم كل ذلك وبسبب من كل ذلك فإن حرية الفنان العربي ظلت مهددة، بل ملغية الغاء تاماً باسم الدين ومن قبل المتزمتين ممن أوّلوا ما وقعوا إليه من الأحاديث الكريمة حسب أمزجتهم الخاصة وربما اختلقوا البعض منها، خاصة وأن تدوين الحديث الشريف لم يجر إلا بعد وفاة الرسول الكريم بثلاثة قرون.

وإذا كان للتحريم أثر في تطوير الزخرفة بشكل أخاذ، والذي يرى فيها الشاعر الفرنسي شارل بودلير (أشد الأشكال روحانية على الإطلاق)، وإذا كان قد كفل للخط أن يصبح من أبرز الفنون العربية، فإنه قد حجب عنا فناً إنسانياً مهماً ولفترة واسعة من التاريخ «ولم يتوقف إلا في الأزمنة الأخيرة ـ ايتكنهاوزن»، وبأثر من صرامة بعض الفقهاء وجمودهم وعدم تمنعهم في أسباب التحريم، وأي تحريم عناه الاسلام، وإن هذا الجمود «الذي اعترى المسلمين حقبة من الزمن فضيع عليهم ثروات تراثية ضخمة خرجت من أيديهم إلى غيرهم وكانت إلى جانب متعتها الفنية ذخراً أدبياً ـ ثروت عكاشة». وهو الذكر الذي انعكست آثاره القيّمة على الفن التشكيلي ما بين القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر، وعبر العديد من الكتب الأدبية والعلمية، والتي أهملت فيها ذكر أسماء الفنانين باستثناء عدد قليل جداً كاسم يحيى بن محمود الواسطي الذي نسخ مقامات الحريري بيده ورسم رسومها، وختمها بقوله «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة الله ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود ابن يحي بن أبي الحسن كوريها الواسطي، بخطه وتصويره، آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى» وهذا الإهمال لأسماء الفنانين ليدل دلالة واضحة على عدم إيلائهم أية أهمية تعنى بخصوصياتهم الفنية، فهم ليسوا بأكثر من صناع صغار محكومين بإرادة غيرهم ممن أوكلوا إليهم تزويق هذا الكتاب أو ذاك بصورهم بغية تزينه بما يسر الناظر فيه أو بغية إيضاح لمسألة علمية وفي حدود عدد قليل جداً من النسخ، ومع ذلك فقد كان لهذا الانتعاش الفني أهمية، وكان من الممكن أن يقود الفن إلى الحركة التشكيلية العربية لولا مجيء العثمانيين وسطو فنهم على البلدان العربية وقد أشار إلى ذلك ريتشارد ايتنكهاوزن في كتابه فن التصوير عند العرب بقوله:

«تصاعد الاتجاه المعادي للصور في البلدان التي تتكلم العربية كان سبباً في تضاؤل الاهتمام بالفن، كما كان سببه أيضاً انحطاط القدرة الفنية في الأقطار العربية تحت الحكم العثماني وأدى الاجتماع المؤسف لهذين العاملين المذكورين إلى انقراض رسم الصور انقراضاً فعلياً».

ولا بد من الاشارة هنا إلى أن ثمة اجتهادات عديدة سعى بها الفنانون، أو من سعى لتوظيفهم لأغراض، أدت إلى شيء من الازدهار، ويخص المؤرخون الفترة الأولى من تاريخ الفن الاسلامي والتي يمكننا أن نحصرها ما بين منتصف القرن السابع ونهاية القرن التاسع الميلاديين، بأنها كانت من فترات الازدهار وذلك لتفاعلها العفوي مع ما هو قائم من آثار الحضارات التي اتخذت منها موقفاً متوازناً ما بين الإفادة من تجاربها الغنية وإخضاع ذلك لمفهومها في الإسلام ضمن عدد من الأطر مما لا يحملها وزر اقتراف الخروج على الدين وعبر تأويلات أتاحت للفنان شيئاً من الحرية في الرسم منها:

١ ـ إباحة رسم الحيوانات الخرافية بعد تجريدها من معانيها القديمة العالقة بها. وقد مال إليها الفنان المسلم لعدم ارتباطها بطبيعة واقعية محدودة وهو بذلك لا يتخذ لنفسه صفة في التشبه لأن ما يرسمه ليس له مثيل في الواقع.

٢ ـ إباحة رسم الحيوانات التي حلل له الله صيدها وأكلها أو التي أبيح له أن يستخدمها لأغراض الصيد كالطيور والغزلان والكلاب، مؤولاً ذلك بأنها خلقت من أجله، وأن حياتها رهن بمشيئته وأن الله إذ أباح له قتلها والإفادة من لحمها وجلدها لابد وأن يكون قد أباح له ضمناً استخدامها لغير ذلك أيضاً.

٣ ـ إباحة رسم الحيوانات المركبة والتي تقوم على مزج بين أعضاء الكائنات المختلفة، كأن يكون الرأس لإنسان والجسم لحصان والقدمان لغزال كتلك التي الفتها الحضارات السابقة كالبابلية

مثلاً، ذلك لأنها خرجت بهذا المزج عن كونها كائنات حقيقية لها ما يماثلها شكلاً في الطبيعة.

ويذهب الكثيرون من دارسي الفن الاسلامي في تفسير الحرية التي اتسمت بها الأعمال الفنية في هذه الفترة، والتي تميزت بها عن الفترة التي تلتها من حيث الموقف من تصوير الحيوان والنبات، فمنهم من عزاها إلى الطبيعة الخلقية ذات النزعة الثائرة التي عرفت بها بعض مناطق بلاد فارس وبلاد ما بين النهرين. ويورد مؤلف كتاب «الفن الاسلامي» البروفسور جورج مارسيه مدينة «سامراء» العراقية مثلاً على ذلك فيقول: «لقد قدمت سامراء العديد من نماذج التزيين الذي تشغل الصور الآدمية والحيوانية فيه مكاناً هاماً مما يؤيد حرية الفكر التي كان يتمتع بها سادة هذه البلاد، ومنهم من عزاها إلى القول بأن تحريم رسم الحيوانات لم يكن قد عم فرضه في القرن الهجري الأول ومن هؤلاء الأب هنري لامانس ١٨٦٢ ـ ١٩٣٧ الذي أكد بالأدلة القاطعة بأن نزعة التحريم لم تتبلور إلا في العصر الذي جمع فيه الحديث الشريف ودوّن، أي حوالى القرن التاسع الميلادي، ويذهب إلى هذا الرأي غير واحد من المستشرقين وعلماء الآثار.

ومهما يكن الأمر، فقد تآزرت ظروف مختلفة لبروز الفنان العربي المسلم في فترته الأولى بروزاً غنياً ومحاولاً منذ خطواته الأولى اكتساب سماته الخاصة المميزة حيث أفاد من تراث الشعوب التي سبقته إلى المنطقة، والحرية الفكرية التي كانت جزءاً من تراثها وقد كان لوعيه الشديد بإنسانه الذي فتح عينيه على مفاهيم جديدة في الدين والدنيا أن أكسب أعماله الفنية رغم ما فيها من أشكال آدمية وحيوانية ونباتية طابعاً تجريدياً وتزيينياً، فهو لم يمل إلى رسم الحيوانات واتخاذها نماذج في تصاويره إلا لما تتمتع به أشكالها من طبيعة زخرفية، وإلى ما تتمتع به من إمكانية على ملء الفراغات وتغطية السطوح بشكلية لا تحتم فرض موضوع متكامل ومترابط ترابطاً قصصياً أو تقريرياً بل تسعى إلى تكثيف الزينة من خلال الوان ذات بريق شديد تزيد من لمعانها الخطوط السود المتفاعلة معها بحساسية مرهفة. كما هو شأن الكثير من الفنون الزخرفية الأسيوية بصورة عامة، وحيث يظل التعبير الذاتي في منأى عن أن تتمثله تلك الصور كما يقول البرفسور ث. و. ارنولد... «وكقاعدة عامة فإن مثل هؤلاء الشخوص ينظرون إلى ما حولهم بوجوه لا أثر فيها للتفاعل مع ما يجري حولهم أو الاهتمام به سواء أكانوا ملوكاً أم سوقة، جنوداً أم فلاحين، فالمحاربون في المعركة يتلقون الطعنات والجروح القاتلة وكأنهم لا يهتمون بها».

وتتخذ هذه الحرية مدى أوسع ساعة تظل هذه الصور في منأى عن عيون الناس كالغرف الخاصة بالحريم والتي هي محظورة على أي واحد غير ربّ البيت، وكذلك الحمامات. ويرى الدكتور صلاح ستيتيه بأن «سبب استثناء الحمام من التحريم هو في نظر المسلمين السلفيين بأن هذا الجزء من البيت من شدة الاحتقار بحيث أن التصوير لا يشكل فيه أدنى ارتياب ولا أقل خطر روحاني ولذلك صارت الحمامات الأماكن المباحة للرسامين».

### الفنان العربي المعاصر وحريته:

استفاق الفنان العربي المعاصر على فجوة واسعة تفصل بينه وبين تراثه بمدى مئات من السنين الجوف كان خلالها مقطوعاً عن أية ممارسة جادة للفن. وأن كل الذي يمكن أن تصل إليه يداه من الفن هو ليس بأكثر من بعض الأشكال البدائية والشعبية ذات التعبيرية الساذجة. ما عدا ذلك فليس ثمة غير فنانين هواة يشحذون أقلامهم ويسنون رؤوسها ببعض ما اختلف إليهم من أعمال الفنانين الأوروبيين، وبنحو خال من أي رؤية واضحة لما يريدون أن يقدموه من خلال أعمالهم التي ما كانت أكثر من رغبة في تزجية الوقت.

والفنان بعد ذلك مواجه بسياسات استعمارية وإيحاءات تسلطية تسعى إلى كل ما يثبت شعور القطيعة ما بين فناننا العربي وتراثه، وإلى الإيحاء إليه بأن لا سبيل له لأن يتحقق بالفنان الذي يطمح أن يكونه بغير أن يدرس الفن على أيدي فناني الغرب وأن يتعلم لغتهم ويتثقف بمفرداتهم التشكيلية، وهو بالفعل ما انتهى إليه في الطالب الذي لجأ لأوربا بغية إعداد نفسه للفنان الذي يريد أن يعود به إلى وطنه.

ولم يسلم أي فنان من فنانينا الذين درسوا الفن في أوربا من معاناة ذاتية وهو يواجه هذا الزخم الهائل من الحركات الفنية المتصارعة والمختلفة في مستوياتها وتوجهاتها وكان لها أن توزعتهم في اتجاهات متعددة تذكرنا بمثل ما مر به توفيق الحكيم يوم ذهب ليدرس في باريس فتوزع «بين الكلاسيك والمودرن ولا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم لأن هذا القديم أيضاً جديد علي» وإذا كان البعض قد وفر على نفسه مغبة الاستمرار في هذه الدوامة من الصراع بين كل إشكالات الحداثة الفنية، مكتفياً من أمره برسم ما تقع عليه عيناه من صور لشخصيات أو لمناظر طبيعية بدقة المتقن صنعته، فإن آخرين كانوا يسقطون بكثير من العفوية على سطح تلك المغامرات وأسارها لفترة من الزمن حتى ليصعب أن نبرىء أياً منهم من التأثر بهذا الفنان الأوربي أو ذاك. والحجة عند نفر منهم تستدرك غايتها في القول بأنهم مضطرون إلى مثل هذه التأثيرات في البدء بحثاً عما يكون نواة لحريتهم الإدائية، وأنهم عبر ممارساتهم الشخصية لأعمالهم الفنية في أوطانهم سيكون لهم أن يكتشفوا خصوصياتهم، وإلى مثل هذا يذهب الناقد السوري طارق الشريف في قوله: «لهذا كله نستطيع القول بأن الحركة الفنية قد استفادت من المدارس الغربية إلا أن هذه الاستفادة قد خضعت لبعض التأثيرات المحلية سواء كانت هذه التأثيرات مقصودة أو تسربت لإنتاج فنانينا دون قصد واضح»، ولكن يبقى صحيحاً مع هذا

القول أن التأثيرات لاتزال تتحكم في عطاءات الفنانين العرب وتَسِمها بنزوع استلابي، ولا يرون في ذلك خيراً بحجة أنهم بقدر ما ينافسون الفنان الغربي في جهده التشكيلي يحققون تجاوز تخلفهم وهو ما تقول به «الجمعية المغربية للفنون التشكيلية»: «إن فنانينا المبدعين مقتنعون بأن القيم المستوردة ستبقى هي المنتشرة في مناخنا الثقافي ما داموا قد اعلنوها معركة حامية في معسكر العدو نفسه وفي تلك الحاضرة التي أراد أن يجعلها لفائدته الخاصة إلا وهي النزعة العالمية» وهو ما يذهب إليه العديدون من فنانينا، مؤكدين بذلك على أن حرية الفنان في هذا العصر هي حرية مشتركة بين كل فناني العالم عبر أفراغ اللوحة من أي مضمون اجتماعي أو أخلاقي، وهم إذ يصرفون أمرهم على هذه الشاكلة إنما يضيقون بذلك حيز رؤيتهم وتطلعهم للعمل الفني حتى لكأن العالمية لا يمكن تحقيقها من خلال العمق الانساني في الواقع المحلي، وعلى مثل ما تواصلت به كل الحضارات ومنذ أقدم العصور.

ويبقى لنا بين هؤلاء وأولئك من فنانينا رهط ممن تنبهوا إلى ما كان يختمر في الغرب من نزوع إلى استلهام فنون الحضارات الشرقية القديمة والعربية والزنجية، لغناها التعبيري عن الحقائق الفائقة للإنسان، وفي جهد يتجاوز الرؤية الشخصية إلى الرؤية الشيئية في الشخص ويتخطى الواقع المرئي إلى تحقق في الواقع الظني، حتى ليقول تيوفيل غوتيه «بأن السفر إلى الجزائر أصبح للمصورين أكثر أهمية من الحج إلى ايطاليا، وقد شكل هذا التنبه حافزاً للعودة إلى منابع حضاراتهم السالفة وتبين مكامن ومرامي عبقريتها في محاولة للخروج بها إلى الجديد الذي يفردهم في العمل الإبداعي الدال عليهم بصفة في التراث وبصفة في جهدهم الخاص فيه وبصفة عن واقعهم المحلي، واشتد هذا الحافز قوة بعد عودة هؤلاء الفنانين إلى الوطن العربي الذي كان يغلي آنذاك بمشاعر الثورة وإرادة التغيير، وكانت فاتحة مبادىء تلك الثورة هو التأكيد على الهوية العربية والتنادي إلى إبراز الطابع العربي، أسوة بما كان يحدث في مجال التأليف الأدبي والعلمي، المنوه بفضل العرب على الغرب، وهكذا صار التراث وكيفية تمثله تمثلاً صحيحاً من بعض هواجس فنانينا، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بكل مداليل الثورة والوحدة من ناحية ومن ناحية أخرى كانت الرغبة على أشدها عندهم لأن يجدوا أنفسهم في أدق خصوصيات فنونهم المتوارثة وحيث لا يمكن للعين الأوربية أن تصل إليها، وإن كانت قد أومأت إليها وأشارت إلى أهمية وروعة ما في التراث الفني العربي وما فيه من غنى كبير.

وإذا كان صحيحاً ما يقول به الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد «في الوقت الذي تعبر فيه الحضارة الغربية عن نفسها في مضمار الفن تعبيراً يسم العصر الراهن بالتوق إلى تحقيق الحرية خلال النزعات الحديثة يجهل الجمهور لدينا أهمية فن التصوير كمقياس ليقظة البلاد ومعالجتها لمشكلة الحرية»، فإن من الصحيح أيضاً أن نشير إلى أهمية خروج الفنان العربي من ربقة الجمهور الصغير الذي يشدد عليه الحصار من وقت إلى آخر بين أربعة جدران لمعارض شخصية أو جماعية، والذي حتماً هو ليس بالجمهور الذي يرغب الفنانون بالتوجه إليه ومخاطبته، بعيداً عن أولئك الزائرين من ذوي الياقات البيض المنشاة وممن تعودوا أن يتأملوا الأعمال الفنية».

ونطرح على ذلك مثلاً رائعاً بأعمال النحات المصري «محمود مختار» الذي خرج بتماثيله إلى الساحات العامة ليحمل إلى الشعب المصري ثقته بهم ورؤيته لما أفاده من ثورة عام ١٩١٩ الوطنية، ومعبراً من خلال تمثاله نهضة مصر «عن أهمية حرية مصر واستقلالها وعروبتها»، ويقول في ذلك الناقد المصري صبحي الشاروني: «ولم يكتب لفنان عربي معاصر أن تعاطفت معه جماهير شعبه كما تعاطفت مع محمود مختار، وحسبك دلالة على ذلك أن تمثاله نهضة مصر، شيد بتبرعاتها لتغطية تكاليف إقامته فاستجابت عواطف الشعب المختلفة وتحمست الجماهير للفكرة وانهالت القروش والملاليم على الداعين للاكتتاب، كما تبرعت السيدات بحليهن، وظهر من بين رجال الأزهر وخطباء المساجد من يدعونه لإقامة التمثال ويجمعون التبرعات عقب صلاة الجمعة وبلغ مجموع التبرعات ٦٥٠٠ جنيه مصري وهو مبلغ ضخم بالنسبة لقيمة العملة في ذلك الوقت».

وبقدر ما أحس محمود مختار بضرورة ربط حريته كفنان بحرية شعبه وأمته، والإسهام في إعلاء أسماء دعاة الاستقلال، بقدر ما ذهب بأعماله إلى تجسيد الشخصيات الشعبية «كزوجة شيخ البلد» و«بائعة الجبن» و«الفلاحة المرحة» وعلى شاطىء الترعة «والفلاحة والماء» وغيرها وبقدر ما ذهب أيضاً إلى استرجاع شخصيات من تاريخ مصر القديم كشخصية «ايزيس» المعنية بحراسة الموتى، ذهب إلى سعي اداثي يزاوج ما بين ما تعلمه في أوروبا وما استلهمه من «رودان» وبين الإدائية المتوارثة في الفن المصري القديم المتمثلة في الوحدة الصلبة للكتلة الخارجية وحصر الحركات داخل الكتلة، إمعاناً منه في الانتماء إلى واقع بلده إداء ومضموناً. وقد كان للفنانين الذين جاؤوا بعد «مختار» أن التسموا من مسعاه في الربط ما بين التراث والمعاصرة مآرب لهم تأكيداً منهم على خصوصياتهم، وبدا ذلك واضحاً على الفنانين العراقيين الذين استعادوا في أعمالهم الكثير مما زخرت به فنون العراق القديم من تبسيط للسطوح وتكسير للمرئيات وتناظر في الفناء التشكيلي واقتصاد في الخطوط وكتابة على الرقم الطينية وتحوير للطبيعة وتشويه للظواهر الواقعية، إلى جانب مراجعة دقيقة لبعض الدلالات الرمزية التي حملتها تلك الفنون، وعلى مثل ما بدا ذلك واضحاً في أعمال الفنانين المصريين الذين سعوا إلى أن يتبينوا من خلالها ما حفل به الفن المصري من مظاهر جنائزية ورموز للخطاب ومشاهد لجني الغلال في لغة جديدة وهي ما حملته إلينا رسوم «راغب عياد» و«حامد ندا» وغيرهما، وكان في سوريا من سعى هذا المسعى كفاتح المدرس «الذي جهد لأن يربط

ما بين استيحاءاته لألوان الطبيعة والأرض الخاصة وبين أحياء المخلفات التراثية من «تدمر» وغير تدمر وبشيء من التكثيف المأساوي الذي توحي به أشكالها وكأنها تتكسر تحت وطأة الحاضر لا الماضي.

وهكذا أصبحت حرية الفنان تعني ضمناً قدرته على تحسس واقعه الاجتماعي والتاريخي وبمفردات تشكيلية متفاوتة في دلالتها المعنوية والرمزية، وهو ما يشير إليه الناقد والفنان العراقي شوكت الربيعي في كتابة «الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥» إذ يقول: «الفنانون التشكيليون في المغرب أمام حقيقتين يحاولون إيجاد توازن لقطبيهما حقيقة التعبير عن الذات إزاء حقيقة التعبير عن الواقع. . هذا الشعور الحاد الشديد الحساسية يتقاسم كذلك شخصية الفنان العربي عموماً، بين إدراكه لاشكالات الحرية في التعبير عن مفاهيمه وانتمائه وبينه كفرد، كشخصية لذاتها، هذا التناقض ما زال يسيطر على الحياة الثقافية هو عنصر إيجابي بالنتيجة يكمن في صراعها الضروري لاكتساب خبرة ومعرفة بالصيغ التي تحملها المرحلة الجديدة التي ستلغي سابقتها بحكم التحاور والصراع في جوهر الفكر العربي».

ومنذ أن تفجرت في غير أرض من الوطن العربي الانتفاضات والثورات ضد الاستعمار وبدءا من المواجهة العلنية العربية للصهيونية ومروراً بثورة جمال عبد الناصر الرائدة عام ١٩٥٢ وما تلاحق معها من حروب التحرر التي اتسعت نيرانها في شرق الوطن العربي وغربه، تفجر إحساس لدى العديد من الفنانين العرب بضرورة تعميق انتمائهم لهويتهم القومية، فكانت «بغداديات» الفنان العراقي جواد سليم في أواسط الخمسينات، انعطافة على جانب كبير من الأهمية في التنبيه إلى «المدرسة البغدادية» في القرن الثالث عشر وشيخ فنانيها «يحيى بن محمود الواسطي» حيث جد وأجاد في استلهام منمنمات الواسطي المثبتة في «مقامات الحريري» وخرج منها بعدد من اللوحات المتسمة بخصوصيتها العربية الإسلامية وضمن رؤية حديثة متطورة، والتي صارت من بعد متسعاً للعديد من الفنانين العرب المعاصرين واستيحاءاتهم منها وإضافتهم الكثير إليها، ومن خلال تساؤلات جوهرية وواسعة. فمسألة التراث كما يقول الفنان المغربي محمد شبعة «تفهم عادة بمفهوم فلكلوري وأن مسألة المعاصرة تفهم بمفهوم الاستلاب، إذن كيف بإمكاننا أن نجمع ما بين الأخذ من التراث أو من التراث الحديث العالمي بعين نقدية ونجد الطريق الوسط الذي يوصلنا إلى إيجاد أساليب عربية أصيلة حسب مقتضيات كل قطر من شأنها أن تغني التجربة العربية بشكل عام. . .؟» ومثل هذه الأسئلة التي كانت تواجه الفنانين العرب بحثاً عن حريتهم في وجودهم في خصيصتهم العربية مهدت لتجارب مختلف الأشكال والأبعاد، مستخدمين في ذلك كل ما تطوله أيديهم وما تتسع له قراءاتهم وبحوثهم في الرؤية الظنية للأشكال أو المنظور الشاقولي أو التأكيد الاجتماعي لتركيب الأحجام في الصورة كما سعى غيرهم إلى تعزيز الحس التعبيري عن البيئة الاجتماعية باستضافة الرموز التراثية في جهد زخرفي تارة أو في جهد درامي قصصي تارة أخرى، وهكذا زخرت لوحاتهم بالأهلة وأنصاف الأهلة والفوانيس العتيقة والجرار والطيور والحلي والبيوت المسطحة بقوانين الأفقية العربية والقباب الكروية والإيقاعات المكرورة، وهناك من نحا صوب الأساطير والقصص البطولية يستوحونها في أعمالهم بحس عربي وأدائيات تراثية وفلكلورية وتلقائية وهناك من بقي أميناً على رسم المنمنمات الإسلامية على ذات شكليتها الموروثة والمتواصلة عند الفنانين الجزائريين كمدرسة قائمة بذاتها ومنذ سنوات بعيدة، وقد أغنت هذه المنمنمات أعمال عدد من الفنانين ممن مدوا باستيحاءاتهم منها إلى أعمال الفن المستعرب في إسبانيا والملأى بالشاعرية الغنائية. . وثمة غير هؤلاء من استوحوا التراث العربي بمفاهيمه الخلقية والتعبيرية الأدبية فأكدوا على معاني الفروسية والبطولة والإباء والشمم، ومنهم من أخذ نفسه بنهج الهجائين من شعراء العرب محملاً جزئيات لوحاته أقصى تعبيرية ممكنة في الإثارة والتحريض والتنديد وبتوجهات متعددة ضد السلطات الحاكمة أو ضد الاستعمار أو ضد الصهيونية وعنصريتها كما فعل الفنان اللبناني عارف الريّس عن حوادث أيلول الأسود وكما نجده في عدد من أعمال الفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج التي تقوم غالبيتها على استقراءات أدبية في الهجاء.

وتشكل تجربة الحروفيين من الفنانين العرب المعاصرين، جهداً رائعاً في الإدلال على هويتهم القومية، عبر استخدامهم خصائص الخط العربي في «الحرف» المتنوعة الأشكال وفي «الكلمة» العربية المتميزة بقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تغيير مواقع حروفها فيها، وفي «الجملة» التي توسع للمحتوى الأدبي والفكري أن يلج العمل التشكيلي ويعمق من إمكانياته، وهو ما يشير إليه شاكر حسن آل سعيد، والذي يعد واحداً من أبرز من تنادوا إلى اعتماد الحرف العربي «أما بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن فإن موقفنا يعتمد على إدراك هوية التراث العربي الراهن الذي نصنعه عبر اقتباس أهم عنصر من عناصرنا الحضارية والفكرية ألا وهو الحرف العربي. . إذن فإن الدور الذي سنلعبه هو وضع اللبنات الأولى لمدرسة معاصرة في الفن العربي تعتمد على استلهام الحرف» ولايزال طموح شاكر حسن من بعض هموم عدد كبير من الفنانين العرب ممن يشاركونه دعواه، ولهم مثل رغبته في خلق فن حروفي متميز، ومثل طموحه الاستفزازي لاستشفاف أقصى الامكانات التي يمكن أن يوفره لهم الحرف العربي والخط العربي، خاصة بعد أن أخذ هذا الفن مكانته حتى عند النقاد العالميين الذين أشاروا إلى هويته القومية كالناقدة الألمانية «سيجريد كاليه» التي زارت معرض السنتين الذي أقيم في بغداد عام ١٩٧٤ حيث قالت: «لعلي لا أغالي كثيراً، فمن

جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم أجد إنتاجاً يفصح عن مصدره العربي وينطق به إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة، أي يتخذ من فنون الخط العربي والحروف مادة له» وعمد الناقد «روبير فرنيا» هذا القول إلى الدلالة المعنوية لتجربة فنانينا» حيث أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة وتلوح أكثر طراوة وأكثر صلابة، تركض في صورها المتساوية أو تتشكل في قوالبها الهندسية، مما يمكن للخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل وشكل وأن يعطي ولادات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى حيث تصبح القراءة فن المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تربوية قريبة من الطقوس الدينية».

ولا تزال حركة الحروفيين من الفنانين العرب المحدثين تتسع حتى كادت أن تشمل كل الوطن العربي، وضمن اداثيات ومضامين متعددة في استخدام الحرف كقيمة جمالية تجريدية، والخط العربي بأثر من قدرته على التمحور والانبساط وخلق الايقاعات الجمالية الأخاذة، وفي الكلمة والقصيدة في دلالاتها الأدبية والتشكيلية، وفي النصوص المكتوبة بضروب مختلفة من الخط العربي التقليدي، وقد صار لنخبة من المبرزين في استخدام الحرف العربي وفي ابداعاتهم فيه، نمط اداثية يتحلق حولها العديدون من فناني الجيل الذي جاء بعدهم، وتظل للفنان ضياء العزاوي فرادته في استخدام لوحاته... لتحقيق مرام إجتماعية وثورية، كما هي الحال مع مجموعاته مثل: «تل الزعتر» و«المعلقات» و«بغداد» والعديد من رسومه التي استوحى فيها قصائد عدد من الشعراء العرب المعروفين وبما يتواءم فيه النص الشعري مع المناخ التشكيلي، وضمن بعدين مترادفين في القراءة الشعرية والقراءة التشكيلية.

ويمكن أن نشير إلى نخبة من الفنانين العرب الذين شكلت أعمالهم محاور رئيسية متميزة في هذا الحيز الاداثي وهم: شاكر حسن آل سعيد - رافع الناصري - محمد المليحي - فريد بلكاهية - حامد عبد الله - كمال أمين عوض - نجا المهداوي - رشيد القرشي - حسين ماضي - إبراهيم الصلحي - عمر رميص - يوسف أحمد - كمال بلاطه عثمان وقيع الله مع ما نقول به من اختلاف وتفاوت في مستوياتهم وتقنياتهم..

ومما لا شك فيه أن الفنان العربي المعاصر قد استطاع أن يتخطى العديد من الحدود الشائكة التي كانت تأسره في إطارات محدودة، وأن العالم إذ تداخلت أبعاده أتاح له أن لا ينقل الواقع كما هو، بل وكما يراه وكما يريده أن يكون، وأن هذه المزاوجة ما بين التراث والمعاصرة قد اوسعت من قدرته التعبيرية وتعميق الشيء الخالد في النفس الانسانية.

ولكن يبقى مهماً جداً أن نعي أهمية التعبئة الثقافية الشاملة لجماهير الأمة العربية وإرهاف ذائقتها الفنية، فحرية الفنان لا تتأتى إلا من حرية العقل المحيط به والتي توسع من إمكانياته على محاورته ومخاطبته وبما يعمق العلاقة ما بين الفنان والمجتمع وبما يمكنهما معاً من تجاوز الحدود والسدود التي تحول دون ابداعهما.. إن حرية الفنان تنبع وتتأصل من شيوع المعارض الفنية لتصبح جزءاً من حياتنا الثقافية ومن إمكانياتنا في إيصال الفن إلى الجماهير من خلال حيطان شوارعهم وساحات مدنهم، ومسعانا لدعم الجهود الفنية بكل ما نملك من وسائل الاعلام المتوفرة لدينا، ويوم تصير حرية الفنان جزءاً من حرية شعبه، سيدرك حتماً مدى أهمية أن يظل مع شعبه في تطلعاته وأمانيه وآلامه وكفاحه، فلا يعود يسقط سقوطاً عبثياً على سطح الظواهر الفنية التي يستلفها من هنا وهناك وعلى غير كثير وضوح في الذي يريده منها.. إن حرية الفنان تكبر وتكبر عبر ما تلزم طلابنا من مناهج دراسية تعلمهم تاريخ الفن التشكيلي وجدواه وإلا فما قيمة حرية محصورة بين أربعة جدران لهذا المعرض أو ذاك، وحيث لا يؤمها غير نفر من الناس؟ حرية الفنان تتأتى من قدرة حكوماتنا على احترام الفن وحريته في التعبير، ومن ثم في مساعيها لاقتناء الأعمال الفنية ومساعيها لرفع مستوى الفنان الاقتصادي.. الرعاية المشوهة التي حققها له ذلك النفر الصغير الذي يزور معارضة ليقتني صورة تتلاءم مع أثاث صالوناتهم، وهي رعاية كما يقول الفنان اللبناني حليم جرداق تشكل «كذبة كبيرة وخدعة مروعة، هي حصيلة الاستبداد المتأتي عن خلل في وظائف المجتمع، يمنع الحياة الانسانية من الانسياب في مجاريها الطبيعية الصحيحة ويعرقل حركة تطورها وتحولها ونموها في مدارج الارتقاء نمواً طبيعياً، إنسانياً متوافقاً مع نفسه ومهيئاً الجو الملائم لتفتح الذات الانسانية في كل فرد من الأفراد في اتجاه التسامي الروحي والمادي».

# حقلنا... وفصول اللعب

## جودت فخر الدين

- ١ -

خرجْنا لنلعبَ
حقلٌ كثيرُ الندى،
وسماءٌ غبارُ
وعويلٌ دفينٌ يفرفرُ بين يديه النهارُ
ونحن صِغارُ
صِغارٌ، ولا نُحْسِنُ اللعِبَ
نكبو، فيُفرحُنا كبوُنا
والجبالُ،
رجالٌ، تحيطُ بملعبنا
تحتويهِ،
وتُلقي ظِلالاً
ترفرفُ في خطونا رهبةً وحناناً
جبالٌ كآبائنا
تسْتجيبُ لصيْحاتنا،
وتُعيدُ إلينا الصدى
نفحاتٍ من الدفء والخوفِ
نعْدو،
ونعْدو
على صدر ملعبنا المطمئنِّ
نُعفِّر وجْهَ البراري
ونسمع ذاك العويلا
يذوبُ عميقاً،
ويُبْكي السُّهولا.

- ٢ -

خرجنا لنلعبَ
هل علَّمتْنا البيوتُ
أنَّ أشواقنا عنكبوتُ؟
لها في السماء زوايا لتغفو،
فتنسلُّ منها خيوطٌ ملوَّنةٌ
تتراقص بين الحصى
إذ نُبعثِرُهُ،
نبتنيه،
أكُنّا نُصدِّقُ أنَّ البيوت تُعلِّمنا؟
أم تُرى قد تركنا لها
أن تفيءَ على نفسها،
أن تكثِّفَ وحشتَها،
ثم تنفثنا خارجاً؟
يا بيوتَ الطفولةِ، لا تحزني
أعرفُ الآنْ
وقد مرَّ ما مرَّ من سنواتِ التشرُّد
كم كنتِ تنكمشين اختناقاً
وكم كنتِ تنتحبين
وكم كان فيْؤُكِ ينهلُّ هذْراً
ونحن على الرمل نكبو،
ولا نُحْسِنُ اللعْبَ،
كُنّا صغاراً
ومن لِعْبِنا لم نذُقْ غير طعمِ السقوطِ
لماذا كبرنا سريعاً؟
وهل كان يفرحُنا كبْوُنا؟
يا بيوتَ الطفولة، لا تحزني
أعرفُ الآنْ
وقد مرَّ ما مرَّ من سنواتِ التشرُّد
كم آنسَتْكِ طيورُ السنونو
ونحن على الرمل نلهو
ويقرعِ في السمع ذاك العويلُ الدفينْ.

- ٣ -

خرجنا لنلعبَ
أحمدُ كان يرى ما نراه جميعاً بنظّارتيْهِ
ولكنّه لا يقولُ
يَرى ويُسِرُّ
فهل كان يبصر أبعد ممّا يرى؟
أحمدُ، غامضٌ، وكَتومٌ
يرى، لا يقولُ
ويُعْجبُني راضِياً خلف نظّارتيْهِ
أتيْنا معاً،
ومضيْنا معاً

لم نكنْ وحْدَنا
كان صيفٌ يُضرِّج وجه القرى
ويُبدِّدُنا في فضاءِ الغناءِ
فكُنَّا أقلَّ من اثنينْ
أكثرَ من أنْ نُعَدَّ
وكان الغناءُ هواءً لكيْ نتنفَّسَ
ملءَ زمانٍ مضى، وزمانٍ سيأتي
«أنا من ضيَّعَ في الأوهام عُمْرَهْ»
وأحمدُ ينظُرُ من خلفِ نظّارتيْه
وحين مضيْنا نطارد بعض البناتِ
بكى اللحن بين أصابعنا
وانتشى الليلُ
وانتشرت «أمُّ كلثومْ»
فوق وجه المدى
صوراً للهوى
والسلام الطويلِ الطويل
لماذا بكى اللحنُ بين أصابعنا؟
والنجومْ،
هل أضاءت علينا؟
ونحن نجالسُ بعض البناتِ
فبان لها خجلٌ سال مِنّا على قدم الليلِ
من كان يحسب أن الأمان الذي
قد سكرْنا به
لن يدومْ؟
والسلام الطويل الذي كان يغمرُنا
في الليالي
سيشرُدُ بين الشعابِ
ككلبٍ طريدٍ؟
إذن، كان حُلْماً
وكان من السهلِ ألا نموتَ
لذا، لم نَمُتْ
بل غفونا على كتفِ الليل من نشوةٍ
كان نوماً طفيفاً
تطالعنا فيه شمسٌ لأشواقِنا
شمسنا العنكبوتُ
لم نَمُتْ،
كان يُرهبنا أن نُفكِّر في الموتِ،
كُنّا إذن لا نموتُ.

- ٤ -

خرجنا لنلعبَ
مقْهىً صغيرٌ،
وليلٌ عليلٌ يدغدغُ صيف القُرى
ونُبدِّدُ ساعاتِهِ حول طاولةٍ لِلُّعِبْ.
كيف كُنّا نبدِّدُ ليلاً عليلاً يدغدغ صيف القرى
حول طاولةٍ لِلُّعِبْ؟
كيف كُنّا نجدِّد أرواحنا كلَّ يومٍ
لنُطْفئها من جديدٍ؟
وأحمدُ لا يُحْسِنُ اللعِبَ،
يجلس منضبطاً كالموظَّفِ
لا يتبينُّ أوراقه جيِّداً
ويحدِّقُ من خلف نظّارتيهِ
ليُخمدَ عينيه فيما يراه،
وكنتُ أشاركه، نظراتِ الأسى والتَعَبْ.
وأقلُّ سريعاً، فأمضي
وأحمد يبقى
ولا ينثني
وهْو لا يُحْسِنُ اللعِبَ
كم كنتُ أعجبُ منهُ
وكم كان يُعْجبني راضياً خلف نظّارتيْهِ
ولا يتبينُّ أوراقه جيِّداً.
هكذا كان يأخذنا اللهْوُ
هل كان لهواً؟
ومقهىً صغيرٌ عرفناهُ يوْماً
تولّى بأيّامِنا
- كيف لم أنتبهْ؟! -
راح ينهبُ صيفَ القرى
وشتاءَ المدينة
ينهبُ أرواحنا كلَّ يومٍ
تُرى، كيف كنّا نجدِّدُها؟
أيُّها اللهْوُ، من أنتَ؟
هلّا عرفتُك يوماً؟
وأنتَ، أتعرفُني؟
كيف ألقاك حقّاً؟
لأنسى قليلاً،
فألهو!

- ٥ -

خرجنا لنلعبَ
كان الفضاءُ الأثيرُ لصيْحاتنا قد تهدَّمَ
وانجاب منه سحابٌ تقطَّر في ظنِّنا زمناً،
كان ذاك المراحُ الذي لاطفتْهُ خطانا الصغيرةُ
قد راح يهتزُّ
تحت خطىً من حديدٍ ونار،
وبيروتُ كانت قد انطفأتْ
بعدما خطفتْنا كساحرةٍ
أو قدتْ سحرها
فارتمَيْنا به
كالفراشاتِ إذ ترتمي في اللَّهَبْ.
خرجنا لنلعبَ

أيُّ رمادٍ هو الآن منبسطٌ للَّعِبْ؟
ماتَ سحْرٌ لبيروتَ،
غاب مراحٌ قديمٌ لنا،
والحروبُ التي غيَّبتْ أو أماتَتْ
أقامتْ لديْنا
وصِرْنا إذا ما هربنا
هربْنا بها
سكنتْ في البيوتِ،
وراحتْ تؤثِّثها،
وتُغيِّر ما أثَّثتْ بين حينٍ وآخَرَ،
صِرْنا متاعاً لها،
وغَدَتْ بيتَنا في الإقامةِ أو في الهربْ.
لم نَمُتْ،
راح يلهو بنا الموتُ
كي لا نفوزَ به مرَّةً واحِدةْ
راح يلهو بنا، فغدونا نموتُ مراراً،
هنا أو هناك،
ونحيا على فسْحةِ الأملِ البائدهْ.
خرجنا نلعب
أيُّ فضاءٍ هو الآنَ؟
أيُّ رمادٍ هو الآن؟
«يا أحمدُ المرتجى في كلِّ نائبةٍ»
قُمْ لنجريَ خلف سرابٍ
ينادي بنا فوق قمّةِ هذا الخرابِ
ألسْتَ ترى ما يدور بعيداً؟
يدور على نفسهْ،
يترنّح من نشوةٍ،
أو كمن قد تلقّى على رأسه ضربةً
قُمْ لنجريَ في جوف هذا الظلامِ
نُفتش في طَيِّه .
عن شظايا لأرواحنا
لم تزلْ تتوقدُ فيها بقايا وميضٍ .
أتذكُرُ ما كان من أمْسِنا؟
لم يكنْ غيرَ وهْمٍ ،
أما كان يحلو لنا وهْمُنا؟
قُمْ نُجرِّبْ إذن حظَّنا من جديدٍ
عسانا، ونحن نُهوِّمُ في جوف هذا الظلامِ ،
نرى شفقاً شارداً
من سماءٍ لنا
غرقتْ في الزمانِ الغريق
تعالَ نُجرِّبْ
ألا نتدبَّرُ نرْداً جديداً لأيّامنا
كي نجرِّبَ ثانيةً حظَّنا؟
أيُّها المرتجى
قُمْ بنا
ولْيكُنْ نرْدُنا خائباً
مثلما كان دوماً
ولكنّنا حين نرْميهِ
نرمي بخيْبتِنا في الحطامْ
وننادي به :
أيُّها النرْدُ
فرْفِرْ
توهَّجْ ، وذُبْ
كالمتيَّمِ
في جوفِ هذا الظلامْ

**صدر حديثاً**

## الفتاة الايطالية

**تأليف: ايريس مردوخ**
**ترجمة: فؤاد كامل**

هرب ادموند من عائلته إلى حياة متوحّدة. وحين عاد للمشاركة في جنازة أمّه، وجد نفسه داخل مشاكل قديمة ومريعة، كما وجد مشاكل جديدة أخرى.

واكتشف من جديد خادمة العائلة الأزليّة، الفتاة الايطالية الدائمة التغيُّر والتي كانت أبداً الأمّ الأخرى. وهذه العودة الخاصّة إلى الأمّ تخفي عدة مفاجآت لادموند.

وقد علقت جريدة الدايلي تلغراف على الرواية بأن مؤلفتها ايريس مردوخ هي أفضل روائية انكليزية معاصرة.

**منشورات دار الآداب**

# ومن لي بكبش الفداء فيما بينكما؟

بقلم: البشير بن سلامة

كانت الشمس حمراء تتوقد حياة، وتنحدر شيئاً فشيئاً بين جبلين أقتمين، زادتها الحمرة نُزُوعاً إلى الظلمة. وكَانَ إبراهيم واقفاً ينظرُ إلى هذا الأفقِ المحمرّ وكأنه مرآة تبرز فيها لِحْيَتُه البيضاء وقد جلّلها انعكاس لون الشفق بظلال ورديّة باهتة.

كان يقين إبراهيم أن هذه الشمس لن تُشرق غداً، إنها ستختفي بين الأفق فيضمها إليه ويعتصرها لتخرج إلى الناس في الضحى بيضاء، ناصعة، زهراء، وقّادةً، شمساً أخرى لم تعرفها البشرية.

قال إبراهيم لإسماعيل: يا ولدي انظر إلى هذه الشمس القديمة قِدَم آدم: لقد غشيت عينُها حُمرةً، واخلولقَ بريقُها طولَ رنُو وشِدّةَ تحديق إلى البشر، يُضَحَّى به إلى الربَ طلباً للنجاة، في زورق يَشُقُّ بحرَ الدماء إلى شاطىء الحياة، إلى ديمومة البشر على أديم الأرض. إن يقيني أنك ستكون آخر أُضْحيـة تُطْوَى بها شمسٌ، لتبرز إلى الناس شمس: البشرُ قُبالتها يتحوّل إنساناً والانسان يحيا ليؤمن بالرب بدون فداءِ أخيه الانسان.

قال إسماعيل: إن اقتضت حكمة الربِ أن أمدّ رقبتي ليحيا أخي الانسان ويعمّر في الأرض فإني لحكمة ربّ العالمين لَمُمْتثل، ولإرادته لصاغر. ولكنْ كيف يا أبتِ أكون آخرَ أُضْحية وَرُؤْياك تُقِرُّ هذا الذي آمنت به البشرية منذ الأزَل وحفظته عربوناً لبقائها على وجه الأرض: لا رضاءَ للرّب إلا بالفداء، يُذْبَحَ الواحد منّا على عتبة الايمان، ويَنْزف دمه صاعداً إلى عنانِ السماء، شفاءً وَبلْسَماً للبشرية جمعاء؟

يا أبت، البشرية لم تولد منذ الأزل ولن تولد إلى الأبد من رحم الأمّ إلا بعد الوجأة الدموية تعقبها الحياة الحبلى بالمجهول المتقلّب المتحوِّل.

قال إبراهيم: أنظر يا ولدي إلى الشمس كالجمرة تغيب وراء الأفق تنطفىء رويداً رويداً فيستحيل النور إلى سواد، ويهجم الليل بجحافِلِه الدكناء فيغض من أبصارنا ويغرقنا في بحار النوم طريقاً إلى الموت، سبيلاً إلى الرّب عبر الرؤيا. . .

قال إبراهيم: الرّؤيا يا بنيّ هي جسر يربطنا بالحياة، بديمومة الحياة، هي خيط من نور دَمَوي، في مُدلهم النوم يُوقظ موتنا اللّيلي، هي ذرة الإيمان الوقّادة تتراقص في أجواء ربّ الكائنات، في رحم الدنيا لتُحْيلها أملاً ورخاء وإيماناً.

وغابت بقايا الشمس وغرق الكون والقوم في سكون دمويّ، نزل مع النوم ليجعل الدنيا كوناً جديداً، شمسُه خيوطُها أرقَ من نسيج الإيمان تَنَزَّهَ عن الفداء بدم البشر.

وأشرق الصبح، ولفّت الشمس بأنوارها إبراهيم الواقف قُبالتها، وقد برزت لحيتُه بيضاء ناصعة، ولمع بصرُه شفّافاً، لم تُغَيِّرْهُ طَعَنَات النور المتوالية، طوال العقود المتتالية، وصاح في إسماعيل:

ـ أنْ أبشر، لقد صَدَقت الرؤيا ولقد صَدّقتها وأمر ربّ العالمين أن يكون فداءً لك ذبحٌ عظيم، لن تكون يا إسماعيل خاتمَ الأضاحي بل أوّلَ الناجين. أكرمك ربّك فأنت من الصالحين تُؤْذِن بعهد للبشريّة فيه الانسان قد نجا من الذبح قرباناً لربّ العالمين وَقَدْ أشرقت عليه شمس الانسانية ساطعة بعد أن لفّ الأفق آخر شمس للبشريّة المُفْتداة.

وسعى إبراهيم يومَه، وبين يديه إسماعيل وإسحاق حتّى وقف قبالة شمس نُحَاسٍ، بدأ يلفها بين فكي الجبلين أفق ظامىء أضاءه من بعيد قَمَرٌ باهت يدفع الظلمة بعناء.

قال إبراهيم في نفسه وقد جلّل لحيته البيضاء نور مزيج من شعاع الشمس وضوء القمر:

ـ أيا ربَّ العالمين هذا إسماعيل وهذا إسحاق من المحسنين ادْرَأْ عنهما شيطان قابيل وهابيل بعد نجاة البشر من الذبح قرباناً لك فَأَحَلْت بحِكْمَتك البشريّة الآدميّة إلى إنسانيّة مشرقة الأنوار.

ثم صاح في الأخوين ونبرة الإشفاق تعلو صوته:

ـ ومن لي بكبش الفداء فيما بينكما؟ وكيف؟

تونس

# ★ (بلوتولاند) بعد نصف قرن... ★

## حاتم الصكر

**هل الشاعر بلبل يطرب ويشجي بأفراح قلبه وأحزانه. أم تراه عرّافاً يهذي بأفراح مجتمعه وأحزانه، بأفراح الانسانية، وأحزانها؟**

**لويس عوض.**

### البلبل والعرّاب

يعد غالي شكري مقدمة ديوان (بلوتولاند) للويس عوض، من أولى العلامات التي تقودنا الى مناخ شعرنا الحديث. ويضيف الى المقدمة، مجموعة التجارب التي ضمها هذا الديوان المنشور عام ١٩٤٧.

وأهمية المقدمة والتجارب في (بلوتولاند) تنبع من اعطائها الشاعر العربي لأول مرة حقه في التجريب. ذلك ما يراه شكري الذي راهن على (بذور شعر حديث عماده العامية) حملته تجارب (بلوتولاند) المكتوبة كلها في كامبردج حيث كان عوض طالباً. واليوم، يعيد لويس عوض طبع ديوانه ومقدمته، مضيفاً اليهما خاتمة ذات قيمة فنية وتاريخية، كتبها عام ١٩٨٨ وأسماها (بعد نصف قرن) مذكراً بأن تجارب ديوانه مكتوبة بين عامي ١٩٣٨ و١٩٤٠.

هكذا تصبح لديوان (بلوتولاند) مقدمتان: يفصل بينهما زمن طويل، يكفي لمراجعة ما كان وراء الكتابة، وما حققته فعلاً وانجازاً.

ان الحديث عن (بلوتولاند) يتم عادةً، لا سيما في تاريخ الأدب الحديث، بالنظر الى السبق الزمني أو الريادة التاريخية للتجارب الشعرية، والى استباق التحديث، من خلال أفكار المقدمة التي سيصفها عوض في الطبقة الجديدة بأنها (مانيفستو أو بيان) تشرح منطق الديوان.

لقد حملت المقدمة الأولى عنواناً ثورياً هو (حطّموا عمود الشعر). الا أن القارىء سيكتشف أن الكثير من عناصر هذه الدعوة لا تتحقق في التجارب الحديثة التي يعرضها الديوان. بل إن مركز الاثارة ومفارقة المألوف كامنان في الشعر العامي الذي نظم فيه لويس عوض ثماني سونيتات وبضع قصائد قصيرة، أسماها في المقدمة (التجارب العامية). وقد كان عددها خمس عشرة قصيدة؛ أما القصائد المكتوبة بالفصيحة فعددها أربع عشرة، لا يتجاوز بعضها البيتين أو الأربعة.

ان هذه النسبة، ترجّح اتجاه التفكير العامي لدى لويس عوض، وتبرر دفاعه عن (الأدب المصري) أو (أدب الشعب).

وطريقته في هذا التبرير تبدأ من اعلان (موت الشعر العربي) بموت شوقي عام ١٩٣٢، واستحالة قيام مدرسة مصرية في الشعر العربي. بل هو يعيد النظر في قوله ذاك بعد عشرين سطراً من المقدمة ليقول: «ان الشعر العربي لم يمت في جيلنا وانما مات في القرن السابع الميلادي».

ولما كان هذا حال الشعر في مصر التي عجزت كما يقول «عن انجاب شاعر عربي واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره» فقد بحث عن السبب ليجده في أن المصريين «لم يمثلوا اللغة العربية القرشيّة، كما يمثل الكائن العضوي غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم أصولُها قرشية ولكنها تختلف عن العربية القحة...»

وأخذ لويس عوض بعد ذلك يصنع الأسانيد ويفتعل المبررات: فثمة سادة يفرضون لغتهم على العبيد، ومؤسسات دينية تحيطها بالقدسية، وشيوخ يحاربون بها الشباب. وبهذا اكتملت ذرائع لويس عوض: اجتماعياً ودينياً وزمنياً لتكون دعوته الى العامة والأدب الشعبي ذات منطق وحجة. كما أن الأمثلة موجودة. فالكوميديا الالهية ودون كيشوت وحكايات كانتربري كتبها أبطال شعبيون كفروا باللغة المقدسة (اللاتينية) وآمنوا بلهجاتها (المنحطة)! ويتناسى لويس عوض هنا، أن ثمة أدباً شعبياً عربياً، في الشعر والسرد لا يدعنا نهجر الفصحى بحجة غيابها في أدبنا (السير والمقامات وألف ليلة مثلاً) أخيراً، يمنح لويس عوض دعوته طابعاً طليعياً. فيسمي قصائد ديوانه (تجارب) فهو (مجموعة من التجارب لا مجموعة من القصائد) متذرعاً بأن التجربة حق أولي من حقوق الانسان..، طبيعي ومقدّس...

عند هذه النقطة، نعود الى ما اقتبسناه من غالي شكري في بداية هذه المقالة؛ فنلاحظ الخلط بين (التجربة) التي يتحدث عنها لويس

عوض، و(التجريب) الذي ينسبه اليه غالي شكري. فالأولى معرفية شاملة يدخل فيها الفنّي لكنها لا تتوقف عنده. بدليل أن لويس عوض يتحدث عن تلك التجارب مفصلاً في المقدمة؛ فيقف عند ما فعله في الشعر القصصي مثلاً وهو نوع شعري نادر عند العرب، وكذلك (البالاد) أو الشعر القصصي القصير، والشعر العامي..

واذا كان غالي شكري يقصد من القول بأن (بلوتولاند) أعطت الشاعر العربي لأول مرة حقه في التجريب، كونها قدمت له المبرّرات النظرية والمرجعية، فان اقتصار هذه النزعة التجريبية على العامية، تقلل من أهميتها وأثرها، ما دامت تهدف الى زرع «بذور شعر حديث عماده العامية» كما يقول غالي شكري في مفارقة عجيبة يتحدى فيها التحديث العامية وتتحداه أيضاً.

ان حديثنا عن تجارب (بلوتولاند) العامية يأتي في سياق استبعاد أثره الفني في التجديد، بالشكل الذي أعطاه بعض مؤرخي الأدب الحديث، أو موثقي النزعات التحديثية العربية.

فظهور الديوان مطبوعاً عام ١٩٤٧، لا يجعله ذا أثر واضح في شعر السياب ونازك اللذين اختارا وجهتها التجديدية في ذلك التاريخ. (كانت قصيدة نازك: الكوليرا قد نشرت في بيروت ووصلت نسخها الى بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان السيّاب «أزهار ذابلة» وفيه قصيدة حرّة الوزن «هل كان حبّاً»، ولا يعقل أن يكون أثر (بلوتولاند) ارتجاعياً، خاصة ان نحن قرأنا اعتراف عوض في المقدمة بأنه لم ينشر شيئاً من تجارب (بلوتولاند) حين كان خارج مصر. نستطيع الآن أن نقدم احصاءً بعدد قصائد (بلوتولاند) ومنهجها الفني لنستخلص ما كان يمكن أن يؤثر في التجديد الشعري لو أتيح لشاعر أن يطلع عليه.

عدد القصائد: ٢٩ قصيدة.

القصائد العامية: ١٥ قصيدة.

القصائد الفصيحة: ١٤ قصيدة.

الموزونة تقليدياً: ١١ احدى عشرة قصيدة.

الموزونة وزناً حراً: ١ واحدة (مقفاة بقافية واحدة).

المنثورة: ٢ اثنتان.

يتضح من هذا أن ثمة ثلاث قصائد تجريبية، بعد أن نستبعد القصائد العامية التي لا يمكن أن تمهّد لمناخ شعري (عربي) حديث، بسبب عدم وجود الاستعداد للتأثر باللهجة لمن يكتب بلغة عربية فصيحة. فضلاً عن أن القصائد العامية موزونة ومقفاة بشكل رتيب (نظام السونيتة الشكسبيري) أو ملتزمة بما يلتزم به نظاما الشعر العامي والزجالون. وهو يسخر مما يسميه عبث أحمد زكي أبو شادي بنظام السونيتة المتحجر القديم الذي لا يجوز العبث به.

ان لويس عوض مسبوق بعشرات التجارب في الشعر المنثور أيضاً. وما قام به لا يمكن أن يرقى الى مرتبة الريادة. فقد كانت أشعار الريحاني المنثورة وجبران وفارس وزفائيل بطي وسواهم شائعة ومكرسة، حين كتب لويس عوض قصيدتيه المنثورتين: الحب في سان لازار (١٩٤٠) وأموت شهيد الجراح (١٩٤٠).

وقد كان التفريق واضحاً بين الشعر الحر والمنثور والمرسل. وهذا واضح في مقدمة (بلوتولاند) ذاتها. فهو ينصح كتّاب الشعر المسرحي بالتزام الشعر المرسل الذي يعرضه في مكان آخر من المقدمة بأنه «منتظم الموسيقى خال من القافية» أما الشعر المنثور «فحرّ الموسيقى وخال من القافية معاً».

وواضح أن تعريف عوض لهذين النوعين، يستدعي ما كتبه الشعراء السابقون عليه فيهما (نذكّر هنا بتجربة الزهاوي في الشعر المرسل؛ والريحاني في الشعر المنثور). أما (الحرية الموسيقية) في الشعر المنثور فهي وصف غير دقيق لخلوّ الشعر المنثور من نظام موسيقي، مقارنة بالشعر المرسل. وهذا ما فعله عوض نفسه وهو ينظم (الحب في سان لازار) مثلاً.

بعد القصائد العامية والقصيدتين المنثورتين، هناك القصيدة الموزونة وزناً حراً (متعدد التفعيلات) وهي (كيريالسون) التي أرخها في ٩ مايو ١٩٣٨. وهي من الرجز، وتحافظ على قافية موحدة حتى نهايتها. الا أنّ الطريف فيها هو تفاوت عدد التفعيلات، واعتمادها وحدة القصيدة بدل وحدة البيت.

ونحن نستطيع أن نفهم حريتها الموسيقية باحالتها الى جو بحر الرجز الذي يستخدمه الشعراء العرب مجزوءاً في الغالب ليكون كالمقطعات، ذا ايقاع سريع يصلح للارتجال والمناجزات ونظم العلوم والمفاخرات والألغاز وسواها ومن هنا كانت انتقالة عوض الحرة. فهو يظل في جو الرجز بقافية موحدة:

أبي، أبي
أبي، أبي
أحزان هذا الكوكبِ
ناء بها قلبي الصبي
الرزء تحت الرزء في صدري خبي
الشوك في جفني، حراب الهدبِ
سلت دميعات كذوبِ السّم من جفني الأبي
شبت على قلبي سعيراً مستطير اللهبِ
أبي أبي، أبي أبي، أبي أبي، أبي أبي، أبي أبي....

ان هذا المقطع المختار يضعنا في اطار القصيدة، ونغمها المتحقق من قافيتها الثابتة برويّ موحد؛ وتجزئة تفعيلات الرجز بشكل حرّ يصنع ما يسميه عوض في المقدمة (الفقرة الهرمية) حيث يبدأ بتفصيلة واحدة (مستفعلن) ثم تتسع شيئاً فشيئاً لتكون لها من بعد قاعدة (عظيمة)...

ولقد كان عوض موفقاً فعلاً في استثمار الوزن الحرب لبناء هذا الهيكل الهرمي المدرك بصرياً وسمعياً. ونجح في خلق ذروات

ايقاعية مستفيداً من التكرار والندب. الا أن القافية ألجمت اندفاع القصيدة وحدّدت أضلاعها بحدّة.

واذا ما عدنا الى قصيدتي نازك والسياب الرائدتين؛ لوجدنا أنهما منظومتان على بحر المتدارك (قصيدة نازك) والرمل (السياب) وذلك يعكس جرأتهما الكبيرة على أكثر البحور العربية نغماً وموسيقى خارجية. كما أن القصيدتين حرتان بمعنى التحرر من سطوة القافية الموحدة. وهذا ما لم يحصل في تجربة عوض التي تتفوق عليهما بادراك ما يصنعه تعدد التفعيلات في التشكيل البنائي للقصيدة.

ومن التجارب ذات الطبيعة الايقاعية تجربته في تكرار الكلمة نفسها في نهاية كل بيت في قصيدة (الى من أهدتني ديوان فرلين) فقد انتهت أبياتها الستة بكلمة (روحي). وهذا يقرّبها من النثر. أما في قصيدته (ما فعلت الشمس بالشاعر) و(ما فعل القمر بالشاعر) فقد جرّب ادخال ما أسماه في المقدمة بـ«وزن جديد.. هو فاعلن فاعلن فاعلن الخ». ثم قال انه «لولا ضيق وقته.. لاستولد أوزاناً أخرى جديدة منها المنقول عن القريض الأوروبي ومنها المبتكر».

ويتضح لكل عارف بالعروض العربي أن (فاعلن) هي تفعيلة بحر المتدارك التي تتحول الى (فعلن) غالباً. وليس من ابتكار هنا ولا توليد.

اضافة الى ذلك، نجد أن عوض لم يلتزم هذه التفعيلة الا في الأبيات الثلاثة الأولى من كل قصيدة من القصيدتين. ثم انتقل الى وزن آخر.

ماذا سيظل اذن على مستوى (التجريب) ان كانت التجارب العروضية التي يسميها عوض (محاولات تحرير العروض العربي) ليست الا انحرافات ايقاعية سرعان ما يصححها نسق القصيدة؟

وماذا سيظل ان كان (الشعر العامي) أفكار مثقف يحاول أن ينظم بلغة محكية (يكفي هنا ذكر عناوين بعض قصائده العامية مثل: السونيتات، غرام التروبادور، تابلو، عذاب الصوفي...)؟

يحاول لويس عوض أن ينسب الى ما فعله في (بلوتولاند) ميزة تحرير العروض العربي. فيقول في تذييل الديوان «ومنذ صدور بلوتولاند في ١٩٤٧ حدثت ثورة العروض التي ظلت معنا الى اليوم».

وربما كان هذا الادّعاء يصدق على الشعر المصري، الا أنه في كل مرة العراق والشام كان مسبوقاً بتجارب كثيرة. ولما كان لويس عوض يعلم بذلك فقد حاول أن يقلّل من أهمية ريادة نازك والسياب والبياتي بعد أسطر من نسبة تحرير العروض الى صدور (بلوتولاند). فهو يرى أن العروض الجديد ازدهر في المشرق العربي كله «منذ صدور بلوتولاند». ويسمي الشعراء الرواد في العراق، والأقطار العربية الأخرى وكأنهم جاؤوا بحداثتهم بعد (بلوتولاند). بل هو ينسب الى (بعض) مؤرخي الأدب قولهم بريادة (بلوتولاند) بصيغة ليست حيادية. اذ يذكر اختلاف هؤلاء المؤرخين «فمنهم من نسب الريادة الى نازك أو السياب أو أدونيس (؟). ومنهم من نسبها الى بلوتولاند». وهنا يتدخل لوصف ديوانه بانحياز فيقول: «الذي كان في أيدي أكثر المثقفين في الأربعينات». وهذا حكم لا يقبله التاريخ المثبت على الدواوين المعروفة في الفترة ذاتها، ومقايسة ذلك بتاريخ ظهور (بلوتولاند) بغضّ النظر عن القيمة الفنية المؤثرة لتلك التجارب العروضية التي ناقشناها أعلاه.

واذ نسير مع المقدمة الجديدة بعد نصف قرن، سنجد أن لويس عوض، سرعان ما يعترف بأن «حركات الكشف الكبرى في التاريخ ليست مجرد مغامرات أفراد مغامرين وانما هي تعبير عن قلق جغرافي وانساني كبير..» وهذا التشخيص في رأيي لا يجعله يخسر فنية محاولاته التي يعترف ضمنياً بعدم قدرتها ـ وحدها ـ على الكشف والتغيير؛ كما أنه يقلّل من جهة أخرى من قيمة محاولات المغامرين الحقيقيين الذين استداروا بالحساسية الشعرية العربية وجهة جديدة مختلفة عما ألفه القارىء على مدى ما يزيد عن ألف وثلاثمائة عام..

ولعلنا نستطيع الاحتجاج في هذا المجال برأي ناقد مصري متحمس للشعر الجديد هو محمد النويهي الذي ينص قطعياً على أن نازك من أوائل من صاغوا الشكل الجديد وأنها هي والسياب يتنازعان السبق. «فقد نظم كل منهما ـ دون اطلاع على عمل الآخر ـ قصيدة على الشكل الجديد في وقت متفاوت في أواخر سنة ١٩٤٧. أما ما يذكره بعض النقاد من محاولات سبقت هذين الشاعرين فلا نعتدّ بها، وأقصى ما يصح عليها أنها تمهيدات لظهور الشكل الجديد».

ونستطيع بالاحتكام الى مثل هذا الرأي المنصف المنطلق من تقويم فني يقيس الأثر، أن نقول بأن (بلوتولاند) في المحاولات المحدودة التي جرّبها كان من ضمن الجهود التمهيدية الكثيرة لظهور الشكل الجديد.

اننا بذلك لا نسلب (بلوتولاند) فضيلة التجربة أو المغامرة. ولكن بالحجم الذي رأيناه، ونحن نحلل اتجاه التجارب وميدانها، ونقيس فنيتها، دون انكار الجهد التحرري في الديوان.

أما القول بأنه كان من (أولى) العلامات التي تقودنا الى مناخ الشعر الحديث فهو قول لا يخلو من تعسف؛ خاصة اذا أضفنا اليه القول بأنه أعطى الشاعر العربي (لأول مرة) حقه في التجريب.

ان ذلك يلغي جهوداً كثيرة رسّخت نزعة التجريب في الشعر، وذهبت في ذلك الى أبعد مما ذهبت اليه محاولات لويس عوض. أما الجديد في الديوان، فانني أراه يتلخص في استيعاب المؤثر الأجنبي بشكل تأخر عنه الشعراء الرواد.

# شعر الخاصة.. وأدب الشعب

يشير العنوان الجانبي لديوان (بلوتولاند) الى أن قصائده (من شعر الخاصة) ويعلّل ذلك في (المقدمة) التي وضعها، بأن فهم تجارب الديوان تحتاج الى «علم بالأساطير الأوربية وتفقه في الثقافة الأوربية». ولا يمكن بناء على ذلك القارىء تقليدي يفهم الشعر بكونه الكلام الموزون المقفى، أن يتأثر بها أو يحس. ويريد عوض أن ينقل اطار تجاربه الى القارىء نفسه. فيفترض فيه أن يحس مظاهر الشعر في الوجود، وليس النغم الرتيب الذي يبعثه.

وهذا هو سر تساؤله بعد نصف قرن عن حقيقة الشاعر: أهو بلبل أم عرّاف؟

وثمة في وصف قصائد الديوان بأنها من (شعر الخاصة)، تناقض فاضح، مع وصف الأدب العربي في ص ١٣ من المقدمة بأنه «أدب الخاصة» الذي انصرف انتباه الدارسين اليه، بسبب «التركيب العبودي للمجتمع»، فأهملوا «الأدب المصري» الذي يصفه عوض بأنه «أدب الشعب» احتكاماً الى موضوعاته الى لغته العامية أيضاً.

ان لويس عوض منقسم في (بلوتولاند) الى شاعرين: أحدهما يكتب شعراً للخاصة - كما يقول العنوان الجانبي - بل لخاصة الخاصة - كما يقول في المقدمة -، والآخر: يدعو الى الكتابة بـ «اللغة المصرية» ويدعوها لغة اللام! ويحاول عملياً - بالنظم - أن يعالج بها أكثر الموضوعات تعقيداً وحساسية؛ أعني صلة الشاعر بالثقافة الأخرى، والأشكال الفنية الحديثة التي تقترحها. هذا الانشطار بين شعر الخاصّة (الذي لا يفهمه الاّ من أحس دوافع كاتبه، والمؤثرات التي خضع لها)، وأدب العامة (الذي يقصد منه تحرير الأدب من الثقافة الرسمية السائدة)، كان ذا أثر واضح في الديوان. ولا يمكن أن نرد سببه الى صراع بين ثقافة (رسمية) وأخرى (شعبية) قدر إلحاح المرجع الغربي الحديث على ضمير الشاعر ووجوده.

ان التجارب التسع التي تتحدث عنها المقدمة مفصلاً، تفصح بما لا يقبل الظن أو الشك، عن تأثر لويس عوض بالشعر الغربي والثقافة الغربية الى حد الانسحاق. وهو أمر يكتشفه القارىء في المقدمة والقصائد حتى قبل أن يصل الى اعتراف لويس عوض في (الخاتمة) المكتوبة للطبعة الجديدة.

هذا الاعتراف الصريح يلخص الصلة بالشعر الغربي. اذ يقول لويس عوض عن وصفه الديوان بأنه من شعر الخاصة، بكونه من آثار عبوديته للشاعر ت. س. اليوت أيام الشباب. ص ١٤٨.

ويسبق هذا الاعتراف، اعتراف أكثر جرأة وصدقاً، يتحدث فيه لويس عوض عن افراطه في مزج الأدب والرموز العالمية في سياق واحد، مما يخلق قلقاً مربكاً يحول «دون اثمار هذه الحساسية الجديدة».

أما مصدر هذا المزج للآداب والرموز العالمية فهو الاحساس «بوحدة المعرفة الانسانية لا بوحدة التجربة الانسانية. وهذا شيء لا يتوفر الا لخاصة الخاصة» ص ١٤٨.

بهذا يكون واضحاً لنا، وصف الديوان بأنه من شعر الخاصة. وهذه في نظرنا فضيلته في محاولات التحديث الشعري العربية. انه ينقل نماذج من الصلة بالشعر الغربي عبر (تجارب) يتحدث عن دوافعها وماهيتها في المقدمة. واذ نفحص حديثه عن تجاربه، لا نجد دافعاً أشد من التأثر بالشعر الغربي والثقافة الغربية.

ففي التجربة (١) - مثلاً - نراه يتحدث عن تعلمه اللغة الايطالية عام ١٩٣٧، وملاحظته [البعد بين اللاتينية (المقدسة) ولهجتها الايطالية (المنحطة)... فيتعجب لإصرار المصريين على اللغة المقدسة. وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية داخل الديوان].

وفي حديثه عن التجربة رقم (٢) نعلم أنه «قرأ لولتر سكوت وسواه شعراً قصصياً. وعجب للشعر العربي كيف لا يتسع لهذا اللون..».

وكان الدافع وراء التجربة رقم (٣) تعرفه على لون من الشعر القصصي القصير هو (البالاد).. أما التجربة رقم (٤) فتتصل بالسونيتات،، والتجربة الخامسة حول البناء الهرمي في ايقاع قصيدة (كيرياليسون) والسادسة تنطلق من قول فرلين في قصيدته (فن الشرع) «اكسروا رقبة البلاغة» فوافقت هذه الدعوة ضعفه اللغوي وقراءته لوالت ويتمان وإليوت.. فكان احساسه باللغة أجنبياً، كما يقول.

وتنطلق التجربة رقم (٧) من قراءة عوض مقولة لدي بليه وشعر هوبكنز، واكتشافه لصراع الشعراء الأوربيين مع اللغة.

وفي التجربة (٨) يتحدث عوض عن (الجريان) في الشعر الرومانسي والمسرحي؛ ويعين به تسلسل المعنى في أكثر من بيت...

والتجربة التاسعة، تجربة في الشعر المنثور، ويشخص عوض تأثره فيها بشعر إليوت وليس وتمان، رغم أن الأخير «مبدع الشعر المنثور». كما تقول المقدمة -

تلك دوافع التجارب التي احتواها (بلوتولاند) كما يعترف لويس عوض في المقدمة، وهي دوافعه للتجديد الشعري. وكما رأينا فهي تتلخص في المؤثر الغربي تحديداً. وتلك هي ميزة (بلوتولاند) الأولى، بعد أن رددنا ادعاء عوض السبق في (تحرير العروض العربي).

ولعل المنطلق (الغربي) في التجارب، هو الذي حدا بعوض الى وصفها بأنها (من شعر الخاصة)، رغم نواياه في اختراق الفصيحة واحياء العامية باعطائها صفة (العامية الراقية) كما يقول.

بل انه في دعوته الى (أدب الشعب بالعامية) كان ينطلق من تأثره بدانتي وسواه ممن اعترف بتأثره بهم في المقدمة.

ان تأثره بإليوت تحديداً، يتضح في اكثاره من الهوامش في

قصائده. اذ لم تخل أي من قصائد (بلوتولاند) - أو تجاربه كما يحلو لعوض أن يؤكد دائماً - من هوامش تشرح رمزاً أو طقساً، أو تعرّف بشاعر أو اسطورة أو تحيل الى مرجع. في الهوامش نتعرف على الفريد بروك بطل قصيدة إليوت الشهيرة، وعلى أوديسيوس وبنيلوب وايروس؛ وعلى أوبرات وأغنيات شعبية ومسرحيات وملاحم لبرنارد شو وبايرون وشكسبير وموزارت، وعلى قصص من الانجيل والتوراة والالياذة والانيادة. . وما تلك الا شواهد قليلة من عشرات الهوامش التي تمتلىء بها قصائد الديوان. وهذه احدى ميزات إليوت التي حفلت بها قصائده، وما لاحظه النقاد من اثقالها بالهوامش والشروح. ثم نتعرف الى أثر إليوت في استخدام المقدمات التي تكون عادة من المقتبسات، وبلغات مختلفة (يتقن عوض الايطالية والفرنسية الى جانب الانجليزية)، وأغلبها غير مترجم. كما أنه يضمن القصائد نفسها شعراً أجنبياً، يكتفي بذكر قائله في الهوامش. وهاتان الميزتان (التقديم والاقتباس) تحيلان الى إليوت الذي يعمد الى الاكثار منها في شعره.

أما الاهداءات والتعليقات، أي تلك العبارات التي تسبق القصائد أو تليها، فهي تذكرنا بدورها بشعر إليوت. ويبالغ عوض في ذلك حتى انه يشرح معلقاً على سونيتة رقم ١، وهي عامية بالمناسبة! بصفحتين من الشرح والاستشهاد. فيما يبلغ عدد أبياتها أربعة عشر بيتاً! كما يقدم لها بفقرة من هوراس بلغته اللاتينية دون ترجمة!

ان التأثر بإليوت يسبق تأثر الشعراء الرواد في العراق. الا أن محدودية شاعرية عوض واعترافه بأنه «ليس بشاعر» في أكثر من موضع، جعل تأثره ذاك غير ذي أثر كبير في معاصرته. وعلى العكس فقد تركز الاهتمام في المناقشات التي دارت حول (بلوتولاند)، في الدعوة الى العامية لغةً للشعر. فالأفكار التجديدية التي يطرحها، كالتحرر العروضي، والجريان، وكسر العمود الشعري، والجرأة على اللغة والصور البلاغية، ليست جديدة تماماً. فقد سبقه اليها شعراء أبولو والديوان، وميخائيل نعيمة وجبران؛ ولعل ظهور كتاب نقدي مهم ورائد مثل (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) لمصطفى السحرتي، دليل على نضج الدعوة الى تلك الأفكار، واكتسابها منهجية علمية واضحة تتجلى في تبويب التيارات الشعرية، والمدارس النقدية. علماً بأن كتاب السحرتي صدر في عام ١٩٤٨. وقد ذكره السياب في مقدمته لديوان (أساطير) اعترافاً بتأثره به، وبجهده المنهجي المعاضد للتجديد الشعري نظرياً.

أما ما ينسبه لويس عوض من تأثير لديوانه في معاصريه، فهو لا يمتلك ملموسية واضحة، أي لا يتجسّد في استجابات فنية محددة. وأحسب أن عوض قد فوّت الفرصة في نفاذ أثر ديوانه، حين قرن التحديد في الشكل الشعري، بالكتابة العامية، الى جانب الإغراق في تمثل المؤثر الشعري الغربي. واذا كان صلاح جاهين قد تأثر حقاً بقالب السونيتة في شعره العامي بمحاولات عوض وتجاربه، فان ادعاء التأثير في صلاح عبد الصبور مثلاً ادعاء مردود. لأن (شنق زهران) التي يرى عوض أن عبد الصبور كتبها تأثراً بقالب (البالاد) الذي جربه في (بلوتولاند)، لا تلتزم بالبالاد شكلاً؛ وانما هي تستفيد من ملامحه العامة، وان افترضنا وجود هذا التأثر، فهو مباشر لا بالواسطة. أي أن عبد الصبور أفاد من البالاد بلغاتها الأجنبية التي كان يجيدها، ويضمّن شعره شذرات من قصائد شعرائها.

* * *

ربما كان التجلي الآخر لأثر إليوت، يمكم في الدعوة الى (الوحدة العضوية) التي قال بها شعراء الديوان. وقد أعطاها عوض اسم وحدة القصيدة بمقابل وحدة البيت التي يقوم عليها الشعر التقليدي. وقد أوصله الى وحدة القصيدة، اطلاعُه على الشعر الأجنبي وتعرفه على خاصة (الجريان) فيه. وهي خاصة يعرّفها بأنها «تسلسل المعنى في أكثر من بيت» ويؤكد خلوّ الشعر العربي منها. وهو يستند في دعوته هذه الى مبرر ايقاعي. اذ يرى أن قارىء عصرنا - ومبدعه أيضاً - صار يخضع لمؤثرات شتى: موسيقى موزارت الرهيفة؛ وعجلات القطار الغليظة. فعليه أن يربط بين أنغام الوجود مهما تباينت مصادرها. وهذا الربط لا بد أن يفيض به البيت لينتظم القصيدة كلها، فتصبح قطعة واحدة.

ويمكننا أن نسمّي بعض الاستعانات الجديدة في (بلوتولاند)، خاصة ما كان منها ذا مرجع غربي باعتبار ميزة الديوان التي أثبتناها في مقالتنا.

هنا سنلتقي بدعوته الى استخدام الأساطير والرموز.

وأول ما يمكن ملاحظته هو عدم تركيزه في المقدمة على الدعوة الى استخدام الأساطير والرموز. عدا اشارته العابرة في معرض الحديث عن الشعر المنثور في التجربة رقم ٩، حيث علل صعوبة فهم قصيدتيه (الحب في سان لازار) و(أموت شهيد الجراح) بأنها تكمن في الحاجة الى «علم بالأساطير الأوربية».

والواقع أن استعانته بالأساطير تواجه القارىء منذ قراءة القصيدة الأولى في الديوان. ففي (قصة تقدمية) نقرأ أبياتاً عن بوسيفال (جواد الاسكندر)، وآخيل (بطل حرب طروادة)، واشارات الى الزفاف القدسي بين الروح القدس ومريم العذراء، وتضمينات من الأسطورة الاغريقية (ايروس والروح).

وفي قصائد أخرى نجد اشارات الى رموز وأساطير مثل (أوديسيوس وبنيلوب)، وبرسيفون (الهة الربيع) وفيب (اله الشمس) وسنتيا (الهة القمر). وفي قصائده العامية نقرأ استعارات أسطورية من فينوس ومارس وصخرة بروميثيوس لم تستطع الصياغة العامية أن تبسط معانيها ودلالاتها.

ولعلنا لا نبالغ اذ نعدّ استعاناته الأسطورية هذه، من المحاولات المبكرة، في الشعر العربي الحديث، رغم اعتراضنا على طريقة الاستعانة. فلويس عوض (يجلب) الاسطورة أو الرمز أو الاحالة

اليهما، ليعزّز المعنى أو يعمقه. ولم يحصل أن اتخذ من رمزٍ ما قناعاً. ولم يجعل للأسطورة مكاناً في خطاب قصيدته. بل هي تقوم دوماً بدور ثانوي حتى تبدو استعراضاً لثقافته أحياناً. ويمكننا أن نسجّل ميزة أخرى في (بلوتولاند) الى جانب السبق الزمني في استخدام الأسطورة والرمز. تلك هي تصرف عوض في الأصل الأسطوري. اذ نراه يعدّل في المتن الأسطوري قبل أن يتخذ له مبنى في قصيدته. ولا يقف (التعديل) عن الاضافات العصرية، أو عرض الحالات الشعورية المختلفة كالحب والغربة والسفر، بل يتعداه الى تحوير الأسطورة وقلبها أحياناً من أجل اكسابها معاصرةً أو دلالة ذاتية.

وقد حصل ذلك في استخدام أسطورة أوديسيوس وبنيلوب. ففي قصيدته (الحب في سان لازار) يصبح الرجل بنيلوب المنتظرة وبيدها المغزل. وتكون المرأة هي أوديسيوس العائد من أسفاره.

في محطة فكتوريا جلستُ وبيدي مغزل
وكان المغزل مغزل أوديسيوس
عفواً اذا اختلفنا أيها القارىء
فقد رأيتهم، رأيتهم سكان الأرجو وجلهم من النساء
ارتدين البنطلونات ولبسن أحذية من كاوتشوك
أما نحن، أنت والفريد بروفروك، وأنا
فلنا المغازل نتعلل بها، وبين الخيط والخيط نرفع أهدابنا
الى الأمواج في الأفق، لعل موج الأفق يحمل الأرجو

ان هذا المقتبس من قصيدته المنثورة، ترينا عناية لويس عوض بالأسطورة، واستخدامه القصديّ لها. اذ جعل الرمز الأسطوري معكوساً. وشرح ذلك في الهامش. محيلاً الى أصل الأسطورة، ثم منبهاً الى ما فعله، حيث (عكَس) الوضع فحمّلَ أوديسيوس مغزلاً يتعلل به «حتى تعود زوجته بنيلوب من أسفارها».

لقد خدم هذا التحوير المعكوس غرض الشاعر، وهو ينتظر حبيبته في المحطات (فكتوريا/ سان لازار..) وبينّ لقارئه طريقته في التعامل مع الأسطورة. ويفعل لويس عوض الشيء نفسه في قصيدة أخرى (موزونة مقفاة هي: قصة تقدمية) اذ حوّر أسطورة (ايروس والروح) الاغريقية التي تنص على أن ايروس اله الحب أغرم بفتاة، تدعى سايكيه أي الروح، فيأتيها ليلاً ليضطجع الى جوارها حتى الفجر. وحين حاولت أن تعرف سرّه، حذّرها بأنه سيمضي عنها الى الأبد. لكن الفضول غلبها، فأوقدت شمعة، بعد أن نام (ايروس)، ودنت منه، فَسَقطت قطرة من الشمع الذائب على جناحه، فانتفض وطار عنها غاضباً، دون رجعة. أما في قصيدة لويس عوض، فان المرأة هي التي يحرقها فضول الرجل فتغادره.

دونت بالقنديل من جناحِك
يا قدس الأقداس في محرابي
الله ربي! صاغ من صباحك
نماذج الفتنة والشبابِ
وانسكبت من محجري عبره
واهتزت الشمعة في أناملي
فانحدرت على الجناح قطره
محرقة مثل اللجين السائل
هببتُ كالمذعور في فراشي
وطرتِ عنّي غضباً وحزناً
تمزّقين الليلَ بالرياشِ

ان التعامل مع الرمز والأسطورة ذو منحرى واع، لم تكن تعوزه الا الموهبة الشعرية التي لم يخفِ لويس عوض احساسه بفقدانها، وتجنّبه تكرار المحاولة الشعرية. أما السياب فقد كانت تعوزه مقدرة عوض المبكرة على الاحاطة بأساطير ورموز كثيرة لن يتسنّى له أن يطلع عليها الاّ بعد أعوام - في الخمسينات تحديداً - ولعل اختلاف المنهج بين عوض والسياب يتضح في عمق عوض الثقافي أولاً، وفي مرجعية رموز السياب العراقية والاسلامية (أو الدينية عموماً). وهذا يجعل من الصعب اثبات افادة السياب من اشارات (بلوتولاند) كما يقول لويس عوض في تذييل الطبعة الجديدة.

* * *

نصل أخيراً الى اجمال ملاحظاتنا حول قيمة (بلوتولاند) التاريخية والفنية لنقرر:

١ - ان (بلوتولاند) تجارب وتنظيراً، مسبوق بمحاولات كثيرة في مصر نفسها وفي الوطن العربي (المهجر والعراق خاصة). وليس له فضل اعطاء الشاعر العربي (لأول مرة) حقه في التجريب كما يرى غالي شكري.

٢ - تناهبت جهود عوض فكرتان: عرض ثقافته العالمية التي تحمس لها. والكتابة بالعامية المصرية، مما أفقد ديوانه قيمته الفنية التجديدية.

٣ - قصرت موهبة لويس عوض عن حمل أفكاره التحديثية الطموحة. وهذا الأمر يعترف به عوض صراحة. فلم يقدم نماذج تصلح للاحتذاء أو التأثر.

٤ - كان المؤثر الغربي واضحاً في (بلوتولاند) وضاغطاً الى حد مسخ شخصية الشاعر، واثقال القصائد بالتضمينات والاحالات الهامشية.

٥ - محاولات تحرير العروض العربي في الديوان محدودة جداً، ولا تملك مقومات النجاح والتأثير. لأنها تضعف عن اختراق الشعرية العربية الموروثة القارّة وزناً وقافية.

٦ - الاستعانات الرمزية والأسطورية هي الملمح التحديثي البارز في (بلوتولاند). وهي التي جعلته مكتوباً للخاصة، كما يبين العنوان الجانبي للديوان.

٧ - تميزت استعاناته بطريقة خاصة في قلب الأسطورة، أو عكسها وتحويرها. وهذا ما لم يدركه سواه من الشعراء الا لاحقاً.

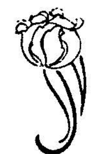
٨ ـ في مجال الشعر العامي لم يستطع أن يتمثل عوض الروح العامية للشعب. فظلت عاميته (الراقية) لغة ثالثة، يبعدها عن العامة موضوع القصيدة وعنوانها وسياقها (قصيدة عامية عن بودلير وأزهار الشر مثلاً!).

٩ ـ وقعت مقدمته المتحمسة في هياج الدعوة المتطرفة؛ ولم تفلح في تأسيس ثوابت شعرية جديدة.

ويظل للديوان فضل التمهيد، والحرث في تربة الشعر العربي، لجعلها مُناسبةً لبذرة الحداثة التي سيودعها الشعراء الرّواد في أخصب مناطقها غنىً وثراءً.

بغداد

(*) لمناسبة الطبعة الثانية من (بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة) د. لويس عوض ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٩. وكانت الطبعة الأولى من الديوان قد ظهرت في مصر عام ١٩٤٧.



# طائر الصبا ساقط على البحر

## ادوار الخراط

كأنني أدخل من الباب الضيّق مباشرةً إلى السلّم الحجري المعتم، في بيت حارة الجُلّنار.

وكأنني أحسّ مُنى، متفجّرةً بالحياة، هناك، خلف الباب في الشقة الأرضية، إلى اليمين.

أكبر مِني قليلاً، ما زالت. تخرج الصبح ولا تعود، من مشغل روزا الخيّاطة الشاميّة في غيط العنب إلا على العصريّة. وبعدها بقليل، تعود جمالات أختها الكبيرة من فابريكة الغزل في كرموز.

قبل الإجازة، عندما أرجع من المدرسة، كان بابها ينفتح ـ دائماً ـ وأنا أمام السلّم تماماً. وفي الفَسحة الأرضية الصغيرة يضيء لي وجهها، فجأة، في اللحظة الدقيقة الهاربة بين إنحسار العصر وعتمة المدخل الرطبة قليلاً.

فستانها لا يصل إلى ركبتيها، ينزل على فخذيها المدوّرتين بانسياب، وصدرها الصغير أحسّه حُرّاً، ومتماسكاً، ناهداً. وترفع وجهها إليّ، خجلةً وجَسوراً معاً، وتنظر إليّ بعينيها المنتفختين المائلتين قليلاً، نظرة يرفُّ لها قلبي ولا أعرف معناها. وتسلّم «سعيدة» بصوت ناعم، مرتعش وكله ثقة مع ذلك، وتكاد تمسّني بجنبها وهي تخرج إلى الحارة، تسحب في قدميها السِّكِرْبينة القديمة الممسوحة الكعب، ويثيرني حفيف فستانها ورائحة جلدها المغسول.

أما الآن، في إجازة الصيف الطويلة، فلم أكن أراها إلا على المغرب، عندما أصعد إلى السطوح. أترقّب وصولها من الشباك، وفي يدي قصيدة كِيتْس «السيدة الجميلة القاسية» من كتاب «التنين الذهبي» بالانجليزية. حتى أراها قادمة من أول الحارة، فأحسّ الدم يفيض من قلبي.

ذلك الصبيّ الذي كنت، ولما أزل، رومانتيكياً جداً، ومشتعلاً بيقظة جنسية متملّكة، ويظن نفسه ساذجاً، في وقت معاً.

كنت أحب مُنى ولا يقين عندي من أنها تحبني أو أي شيء من هذا القبيل.

(*) الفصل الأول من رواية «يا بنات اسكندرية» التي تصدر هذا الشهر عن دار الآداب ببروت.

وكان في يدي ما زال، وكأنني نسيته، كِيتْس و«التنين الذهبي»، وأنا أدفع باب السطوح الخشبي، فيهاجمني نور آخر النهار، وطراوته نفاذة قليلاً من هواء الملاّحة القريبة وعطِنة قليلاً من روائح الحارة.

اندفع ذَكَر البط الكبير يمدّ رقبته إليّ ويسحبها ويمدها من جديد، وهو يفحّ، منافحاً بالحاح عن مملكته التي اقتحمتُها.

كانت مُنى متربّعة على البلاط، وتحت فخذها البطة الكبيرة، مضغوطة برفق تحت اللحم الأسمر المَمْسُود، تمسك بالمنقار الأصفر المفلطح بيدٍ تقطر بالماء، وباليد الأخرى تزجّ بأقراص الردّة المعجونة بالذُرَة العُويجة. وصغار البط يمرح على السطوح ويضيء ويتأرجح ويتدأدأ مدوّراً أصفر الزغب بمناقير حمراء كبيرة.

كانت قد غيّرت. أعلى فستانها البيتيّ، الصيفيّ، المنحسر عن فخذيها الرشيقتين، مبلول وملتصق بالصدر العاري، يحدّد قوام ثدييها الصغيرين، مستكنّين بصلابة في البلل. ولم أكن أملك أن أحوّل عيني عن عمق العتمة المشتهاة بين فخذيها، يتخايل أكثر إضاءة وأوضح تلويناً في الخفاء المُلِمّ.

سمعت صوتي محبوساً قليلاً، وأَبَحّ: إسمعي يا مُنى، عايز نشوفك.

رفعت رأسها إليّ، ويدها ما زالت تفتح المنقار المفلطح الفاغر، وكان شعرها القصير الحالك السواد غير مسرح، مجعداً بتموّجٍ طبيعي، ورأيت، في ذقنها المثلث، لأول مرةٍ بوضوح، أثر جرح غائر، خطاً رقيقاً أكثر بياضاً من سمرة الجلد الناعم الذي التأم عليه.

كانت عيناها ممتلئتين بغرابة، تحت انتفاخ جفنيها الخفيف، وجادّتين، تُكذّبان النبرة المعابثة: أيُوه.. ما أنت شايفني أهوه يا خويا. سلامة الشوف ولا أقول لك إيه ـ شافتك العافية. ما تشوفش وِحِش أبداً.

فَحِمت، لم أستطع أن أجيب على الفور.

كانت قد أخلفت لي موعدين، غير مؤكّدين مع ذلك، مرة في الشلالات، ومرة على قمة حارتنا وشارع راغب باشا.

قلتُ في زمنٍ آخر إنني لا أريدك أن تحملي عني صمتي، ولا أريدك أن تتحصّني وراء هذا الصمت مني. فهل إنكسر الصمت أبداً؟ وهل التقينا؟

قلتُ إن اليأس يقول لي: لا.
ولا أصدّقه، ولا أملك أن أصدّقه ولكنه ملحّ، وله سطوة مُقْنِعة.

طائر الصِبا الذي يحلّق بعيداً عني، في أفقٍ غامض، وكأنني أمسكه بين يديّ، ويرفرف بين أصابعي.

استطعت أن أحملها، في النهاية، على أن تأتيني أمام حلقة السمك في المكس، يوم الخميس، الساعة خمسة، إذ أنها ستذهب بعد ذلك إلى خالتها في السَّيَّالة.

قالت لي مُنى إن خالتها كانت أصغر من أمها كثيراً، وإنها جاءت لجدّتها على كَبَر، وتزوَّجت من سنين، ملاحظ أنفار في الميناء، ولكنها لم تخلّف حتى الآن. وقالت لي إنها جربّت كل الوصفات، ولبست كل الأحجبة، وراحت لسيدي أبي الدردار، وفكّت الحبْس والوصَدَ والعمَل وعملت الزار وذبحت للأسياد بل ذهبت إلى مصر ومسحت قبور الأولياء والصالحين وكنَّست جامع السيدة ودقَّت المسامير في بوابة المتولي وفي شجرة العدرا مريم في المطوية على السواء، ولكنها لم تخلّف حتى الآن، وقالت لي إنه موصوف لها دم التِرْسة مذبوحة وهي حية وطالعة من البحر.

وكانت متوهِّجة الوجه، وأسنانها الصغيرة تلمع، وهي تحكي لي، وتقول.

كنت قد قلت لنفسي إنني لن أقبل أبداً الإرتباط بها، ولن أخرج إليها أبداً، ولن أنتظر أن تأتيني على أية أرض، عن طريق الصدفة أو عن طريق التدبير سواء. ونكثت بعهدي لنفسي.

لم أكن قد نسيت لحظة واحدة نظرة العاشقة في عينيها الجاحظتين قليلاً، الممتلئتين بالوَلَه، وكأن العالم ليس هناك، وهي ترفع وجهها إلى محروس ابن خالتها الطويل الغليظ الشفتين الذي يسكن في بيت مِلْك على البياصة، بعد شارع ١٢.

ولا نسيت تدهور قلبي وبُرحَاء العشق الذي ران عليه الحبوط، ولم يختنق ولا صحّ عودُه في آن.

ولا كفَّ وجيف القلب الغرير، على تمرّسه بالوجيعة التي لا تكاد تطاق.

وكنت، ولا زلت، أضحك قليلاً، في سرّي، على حكايات هذا القلب، مع أنها جدّ خالص ومرير.

بعد صلاة الجمعة ارتفع في الحارة فجأة صوت نفيسة وهي تنادي: «شُوبَشْ يا حبايب... شُوبَشْ والحاضر يقول للغايب ـ يا موونا. يابتْ أم محمود» وفي نبرتها تحدٍّ لا يمكن أن يُرَدّ. وحَموة الشمس تُثقل النداء بحِمل رازح.

ـ شُوبَشْ يا موونا يا ختي اطلعي لي أما أوريكِ اطلعي يا بت.
تعالَ يا محمود يا سيد الرجالة شوف أختك اسم الله عليها عملتْ ايه.
طَبْ حِبّ وداري واكْرَهْ وواري.. ما طلع النهار خلاص وبان العَوار يا ختي يا حبيبتي.. قال على عينك يا تاجر قال اللي ما يشتري يتفرج.. وشُوبَش.

انفتحت شبابيك الحارة، كلها، وقرقعت، بالتتالي، وهي تخبُط الحيطان وظهرت ألواح الزجاج الملصق عليها شرائط من الورق الأصفر العريض، خِلْف خِلاف. وفي هذا الظُهْر القابض خرج الأولاد والبنات بجلاليبهم القصيرة على اللحم، لا لون لها، وهم يصيحون ويتسابقون: «هيه.. نفيسة أهيه.. نفيسة أهيه..»

كانت نفيسة تطل بنصف جسمها كله، وصدرها الصغير الململوم دقيق التكوين وكامل التدوير، يكاد يخرج وهي تنحني من شباك بيتهم. كانت سمراء بُنية نقية الخد ومصقولة الوجه جداً، وشعرها مجزوز وكثّ وحالك، يضم رأسها بشدة. كانت في قامة بنت صغيرة ويخيَّل للواحد أنها لم تتجاوز الثانية عشرة مثلاً، حتى يرى صدرها المحكم الاستدارة يرفع فتحة فستانها الضيِّق اللامع دائماً، الذي يحيط بطنها باحتقان وثيق. كان جسمها المنمنم أنثوياً حتى النهاية، ومستحكِماً معصوباً لا رخاوة فيه. عيناها واسعتان ناضجتان في سمرة وجهها الناعمة، وفمها شهويّ وفسيح وناتىء الشفتين. كنا نعرف أن مُنى ونفيسة حبيبتان، الرُوح بالرُوح، وإنما يحبان معاً الولد محروس الذي يشتغل مع محمود أخي مُنى الكبير في ورشة جنب البياصة، ويجيء يتعشّى عندهم تقريباً كل مساء. كنت لا أكرهه، ولا أغفر له.

تزلزل قلبي من صراخ نفيسة، كنت أعرف شُهرتها المدوية، ومقدرتها التي لا تضارَع على التلميح والتجريح والتلقيح والتصريح سواء كان المعلم أبو دراع العربجي، أبوها ـ نحن نعرف هذا كلنا ـ صاحب سطوة في الناحية. وكان له باع طويل في حكايات الأفيون والحشيش ونسوان كوم بكير، والكل يعمل له ألف حساب. وكانت نفيسة مملكة الحارة بل الجيرة كلها في فن الردح العريق وخمّنت أن هذا اليوم لن يمر على خير.

جريت إلى النافذة، وأمي هتفت بأخواتي البنات أن يرجعن ورا، بلا قلّة حيا، ورأيت على الفور أن شباك الست أم محمود، تحتنا، ظل مُغْلَقاً. وكان بوسعي أن أحسّ التوتر خلف الضُلفَ الموصدة التي أعرف أنها مسدودة بورق أزرق داكن بَهت قليلاً من الشمس، مثبَّت على الخشب بدبابيس الرسم المدوَّرة الرؤوس، وأن أُحسّ، من فوق، الحضور الفياض عن جسم مُنى، وأمها تحوشها بيديها وذراعيها عن الخروج، وظهرها إلى الشباك.

كانت الست أم محمود هي الوحيدة التي ما زالت تذكر أن زوجها المرحوم كان موظفاً قد الدنيا في البلدية، الله يرحمه، وما زالت تحتفظ بصورته، بالبدلة الميري والطربوش، في منتصف الحائط تماماً في صالة البيت فوق ترابيزة السفرة التي لا تستخدم أبداً، المكسوّة بمفرش مشغول تخلل تراب السنين نسيجه، يتوسطه كرسي عباس كريستال أصلي فيه برتقال وموز ويوسفندي من الشمع، وكراسي

الطقم المذهّب الناصل تدور بالصالة، حرس قديم لا عمل له الآن.

كنت أعرف هذه الصالة، في عتمتها، والشباك موصد، ومعي مُنى، حق المعرفة. وكانت الست أم محمود عندئذ تأتي لي من المطبخ بمربى البلح، كل ثمرة غارقة في عسلها، ونديـة غضّـة، امرأة نحيلة مقدّدة وطيّبة جداً وتصلّي الفرض بفرضه، منكسرة دائماً وتخدم أولادها الثلاثة بنور عينيها من سُكات.

كانت نفيسة قد استنفدت الآن مقدمتها التقليدية المحفوظة: وأنتِ مين انت يا إبرة مصدّية، يا عصاعيص النقاريّة، على الكوم.. إلى آخره إلى آخره، ومضت إلى الفصل الثاني من إبداعها الخاص.

رأيتها تنزل إلى الحارة، جرياً، حافية القدمين، وقد تحلّق حولها العيال صامتين الآن، مبهورين.

ألقت بنفسها على تراب الأرض دون تردد، وانحسر فستانها الوثيق، قليلاً، عن فخذيها الداكنتين بعضلاتها الرقراقة القوية، وهي تتأوّه وتنادي في شَبَقية غير منكورة ومن غير تحفظ «محروس.. محروس» بصوت يذوب طَلَباً وغُلْمة.

كانت مُنى هي المرميّة على تراب شهوتها، على الملأ.

وقف الأولاد الذين جاؤوا جرياً من الحارات المجاورة، ومعهم رجال محترمون بالمعاطف الخفيفة فوق الجلاليب البلدي، وعيال صِيّع من شارع راغب باشا، والنسوة بالملايات اللف التي سقطت من على أكتافهن. وبعد ضحك قليل وهمس سريع أو جهامة عابرة صمتوا جميعاً، مفتونين. وسقط علينا الظُهر فتجمّدنا تحت وطأته. تقلصات الشهوة وأنينها الجارح في الصمت المطبق، ثم لحظة الاختراق وتشنّجها المميت ولوعة صرختها في ذروة المتعة، والنداء الذي يخفت في راحةٍ وهمود.

كانت البذاءة الصَراح قد وصلت إلى منتهاها حتى هزمت نفسها، فلم تعد، تقريباً تمسّ نفوراً أو تستثير غضباً أو حتى تستدعي ضحك الحرج والتأثم. بل أصبحت البذاءة سحراً ملتبساً له قوة غير مفهومة وغير مبرّرة. وكان حس الذكورة يملأ الحارة كلها ويطؤها. وكانت الظهيرة محتشدة بها، وقد عادت إلى براءةٍ أولية صَراح.

ثم وثبت البنت التي ذابت في جسد غريمتها وحبيبتها، وصرخت صرخة ثاقبة ألجمت الحارة كلها دَهَشاً وفَزَعاً، وهي تتلوّى بجسمها الدقيق البارع الخلجات، في تباريح المخاض، وتعوي بوجع الأمّ التي تكابد خروج الوليد، وإذا هي تحمله بين ذراعيها، فنسمعه في صيحة استهلاله الأولى الخافتة، ونراه، جميعاً، رأيَ العين، رقيقاً مغمّض العينين أحمر الجلد. وهي تُخرج له بالفعل ثديها الصغير، في نور الظهر القاسي، وتلقمه الثدي المكوّر، تضغط بأصبعيها على اللحم الأسمر العذري: نِنّه هُوه.. نِنّه هوه.. ننّه نام..»

وتنقلب نفيسة، تخرج من جسد مُنى الذي تلبّسها، لتعود تصرخ إليها: وَدِّيتي العيّل فين يا شرموطة.. تعالَ يا سي محروس شوف المحروس ابنك فين.. شوف المحروسة تاوِنْه فين يا حبيـ.. بي.. ما هو بَعد الحَبَل والرضاعة بانت البضاعة.. وعلى وِشّك يبان يا مدّاغ اللبان يا ست موو.. نا..

وقد تحرّكت الحارة الآن، ونفّست عنها الرَصَد، ونزلت الست سنية زوجة أبيها، وألقت عليها بجسمها الرجراج المتين، والتمّ حولها نساء الحارة يجذبنها معاً إلى البيت ويصرخن ويهمسن في أذنها ويحتضنّها ويربتن عليها ياختي دا باسم الله الرحمن الرحيم.. والنبي، يجعل كلامنا خفيف. حواليكِ ولا عليكِ، خلاص ياختي خلاص، دانتو اخوات يا ضنايا وما تستغنوش عن بعض، هوه الضُوفر يطلع من اللحم برضو، خلاص ياختي خلاص.. تعالي..».

وما زالت نافذة الست أم محمود صامتة، مغلقة على كرامتها الجريحة، مصونةً ما زالت، بعناد، وعلى فضيحتها غير المستحقة.

الانتهاك كنت أنا فريسته.

لا غفران أبداً لقسوة العالم. نهائية مطلقة، لا شيء يرجحها، أو يفسِّرها.

ونبض دمي يضرب في الوحشة، والصمت. ما أشد الإيجاع..

الدموع لا تجفّ ولا تُرفأ، ولا تعني أحداً على أية حال.

عندما قامت نفيسة، بجسمها الصغير الذي ما زال يرتجف قليلاً كأنما على الرغم منها، كان فستانها الأخضر متربّاً في أماكن الامتلاء، لامِعاً عند تجويف الخصر الرقيق. انتزعت نفسها من نسوة الحارة اللاتي ما زلن يغمغمن بصوت حنون، أو يهتفن بصوت معدني، أو يلغطن في فرح مكتوم: يا ختي دي العِشْرة ما تهونش إلا على قليل الأصل، وأنتِ يا حبيبتي بنت الأصول برضو، دي مونا برضو أهي أختك وحُرة وبنت أصل، دِهْدِي...»

انفلتت نفيسة من بين الأذْرع والأحضان النسائية، وحدها، ورأيت الدموع الصامتة تنسال هدوء على وجهها المدوّر الذي شحبتْ سمرته المضرّجة الداكنة فجأة، كأنه وجه بنت ماتت وهي بعد بكر، غير ممسوسة. وكانت وحدها.

كنت جريحاً، مُمزقاً لحمُ قلبي، أشتعلُ بالغضب، أعرف أنني أحبها وسأظل أحبها ولن أكفّ لحظة عن حبها، أُسكّن من هواجس نفسي وأُسلس شِماسَ وساوسها، وأُنحي عليها باللائمة وأصِمُها بالخَور وأعرف مع ذلك إنني صلب ومُحِبٌ حتى النهاية. وأعرف أيضاً أن الخيانة عندها بلا معنى، بلا وجود، وعجيج الألم الضاري الوَحِيّ الضارب في لحم القلب.

وكان البحر فسيحاً، مراكب الصيد الصغيرة بأشرعتها الضيِّقة تهتزّ على الموج الذي يكاد يكون مسطّحاً، وداكن الزرقة، رأيت الصيادين بالصديري واللباس الاسكندراني الأسود الواسع الطيّات، يبسطون شباكهم وينفضونها من السردين فيتتابع ويصطدم ويرتطم بخبطات طرية دسمة ويسقط على الكومة الفضيّة التي ترتعد ما

زالت بالحياة، في قاع المركب، وينحني الصيادون ويلقون بالسمكات الصغار إلى البحر، والأولاد بأجسامهم المحروقة يسبحون حول المراكب، منهم العراة تماماً ومنهم من اكتفى باللباس العبك المتهدّل الذي يكاد ينزلق من على وسطه، يغوصون، برؤوسهم أولاً، ويخرجون على الفور وفي أيديهم السمكات التي تضطرب وتتملّص وتتلّوى وتنزلق، فيرمونها في أكياس مرتجَلة من الخيش الغامق المبلول يشرّ منها الماء كلما خرجوا يشقّون سطح البحر. والنوارس الرمادية الضخمة الأجنحة تنقضّ فجأة من علٍ وتخطف صيدها من المراكب، ومن أيدي الأولاد، صدورهم المخسوفة يلمع جلدها مشدوداً على العظام الناتئة، ترتفع وتنخفض باستمرار، وتحلّق النوارس ظافرة، صاعدة في خطٍّ مستقيم، وهي تنعق مهدِّدة، غاضبة أو خائفة.

وكنت أعرف أن أمي، وقد مات أبي بعد ذلك بقليل، سوف تأتي إلى هنا لتشتري لنا هذا السمك الشِرّ، بالشَرْوة، بكم؟ بتعريفة ونص؟ أم بالقرش الصاغ الصحيح؟

كنت قد أخذت ترام المكس المفتوح من الجانبين، وكان ألم الحب، والغيرة، والامتهان، يعتصرني وله رائحة المدابغ النفّاذة العطِنة التي خنقتني. ولم أكن واثقاً أنها سوف تأتي، وتعمّدت أن أتأخّر، وتعلّلت بكل الحجج، ومشيت من البيت حتى محطة مصر، وكنت أظن أنني أسير على مَهَلي وأعرف أنني أمدّ خطوي، بل أهرول وأخبّط الناس القلائل في الشارع، وتركت الترام يفوتني، بعد جريت وراءه، وكدت أجنّ قلقاً لما تأخر الترام التالي.

عند صهاريج البترول الكبيرة والشعلة المتقدة المتطايرة التي لا تنطفىء، رأيت على سِيف البحر صفّاً من العساكر الأمريكان الشِداد يقفون وظهورهم لنا، ينظرون في اتجاه البحر، شاكي السلاح، مشدودين، وكانت البارجة الانجليزية شاهقة بيضاء راسخة في البحر ومشرِعة مدافعها نحو مركب حربية صغيرة رأيت عليها حروفاً باليونانية والعلم الأحمر يرفرف من بعيد، كأنما باستماتة، على صاريها، ورأيت صفّاً من العساكر بخوذاتهم وأقنعتهم الزجاجية التي لا ينفذ منها الرصاص، مدججين، يسدّون الشوارع الضيِّقة التي ذرعها الأنبياء والشعراء والحالمون، في القدس ورام الله والناصرة وبيت لحم والخليل، يقذفون الأطفال بالرشاشات السريعة الطلقات والقنابل المسيلة للدموع، يحيطون بالنصب الدائري الجرانيتي الذي يلمع بالليل في قلب ميدان التحرير ويضربون الأولاد والبنات بالهراوات، ويسوقون الأسرى إلى عربات السكك الحديدية المغلقة الخانقة وإلى الخنادق الموحلة المثلجة في وارسو وسيبيريا وغرف الغاز في داخاو، ويجُرُون وراء عمّال الغزل والنسيج في المحلة وكفر الدوّار وكرموز وطلبة الحقوق والطب وسائر العلوم على ربوة العباسية في محرّم بك، دباباتهم الصفراء الصغيرة عارفة بنواياها، ويضربون بالرصاص من البنادق الطويلة القديمة الطراز فيسقط المئات في الساحة الفسيحة أمام قصر الشتاء، وتصفر سياراتهم السوداء المسدودة أمام السوربون، ويجُرُّون بمقاودهم الجلديةِ الكلابَ المدرَّبةِ الشرسة فتنهش سيقان السود في جوهانسبرج، أو المسيسيبي على السواء. وسوف أعرف بعدها بسنوات، أن الانجليز قتلوا مئات من البحّارة الثائرين الذين انضمّوا إلى جيش التحرير في اليونان، وأسروا الباقين، حتى انكسرت الثورة بعد الحرب.

عندما سألت سوّاق الترام وأنا نازل في آخر محطة اكتشفت أن الساعة ما زالت خمسة إلا خمسة، وكنت قد تيقّنت الآن أنها لن تأتي. أقف، غير مدركٍ ماذا يقع لي، تحت سور القلعة القديم بأحجاره الكبيرة الرمادية، يرتفع إلى يساري شاهقاً يحجز انهياراً دائم الحدوث، وكأنني لا أرى البيّاعين والصيّادين جالسين القرفصاء أمام مشنّات ومغالق وقُفف تفيض بالسردين والبوري والمِياس والجمبري والكابوريا، وأحاذر أن أدوس على أجسام السمكات الصغار المنفيّة، مهروسة على الرصيف، مسطّحة، انبعجت من أبيضَها بروزاتٌ مُدمّاة باهتة عند البطن والرأس المدعوك المسوَّى بالأرض.

كان كل شيء يبدو معادياً، وقريباً جداً مني، كازينو زفير بخشبه الأخضر الداكن وزجاجة المغبّش يلوح لي غير بعيد. كشك مزلقان السكة الحديد وعليه بالخط الثُلُث الكبير، ثابت ثابت وشركاه نترات الشيلي الطبيعي. كانت هذه الكلمات تجعلني أحلم باستمرار منذ أن كنت أجيء مع خالي ناثان إلى الكازينو، ونأكل السمك بالليمون والبصل والبهارات في وَرَقةٍ دسمة طالعة سخنة من الفرن. كان البيت ذو الشرفات العربية المنمنمة الذي تعرّفته، حائلاً وشكله مهجور ولكنه هو، بعد ذلك بأربعين سنة. فندق سي جَلْ - لم يكن عندئذ مَطْعماً مزخرف الأناقة - مَبْني مُصْمَتُ الجدران رمليّ اللون مغلق على أسراره المشبوهة.

تأتيني حتى الآن رائحة الملح والسمك الطازج ويود البحر تفغمني.

نزلتْ جماعة صاخبة من العساكر الاستراليين، بقبعاتهم العريضة الواسعة، من عربة حنطور وقفت أمام الكازينو، وهم يصفّرون للبنات والنسوان بملاءاتهن المحبوكة على الأرداف، ويهتفون دون جدية ودون اهتمام تقريباً: كام أونْ بنت. . فانتازيّة. . كم أونْ. وقلت لنفسي لماذا قلت لها أن تأتي هنا؟

تَزلزلَ قلبي وأنا أراها، مرةً واحدة، تقف أمام صيّادٍ فارع وشاب، محروق الوجه ووسيم وأزرق العينين، وهو ينحنيَ على طشت كبير وعميق مليء بماء البحر، تخبط في جدرانه النحاسية المستديرة بَرْسة ضخمة، محبوسة وحيّة وبطيئة الحركة، ولما وقفت إلى جوارها، لم تلتفت إليّ، لم تحيّني. قلت لنفسي: خائفة على نفسها أن يراها معي أحد. قلت لنفسي: أنكرتْني للمرة الثالثة. وكانت

تساوم الصيَّاد الشاب بصوتها الأغن قليلاً، تنظر إليه بعينيها المرفوعتين المُغْويتين. قلت لنفسي: كل الأسلحة مباحة. والأنوثة ـ وحدها ـ سلاحٌ هي تعرفه. وكانت تلعب بعقدها الكبيرِ الحبَّات حول عنقها، أصابعها الطويلة تتحسَّس الجزء العلوي من جِيدها البِيّن.

ـ لا يا خويا عشرة صاغ كتير أوي والنبي. دي بشلن ونبقى كارمينك وعشان خاطرك أنت بس. طب وحياة النبي ومن نبيّ النبي نبي داحنا عايزين نكرموك، داني حنيجي على نفسي بس عشان ذوقك، ومجدعتك. يالله بقى، بيع، ربنا يعوِّض عليك.

فقال لها الولد الإسكندراني الحليوة: ماشي كلام الحِلوين، بس قولي لي العنوان يا ست الكل واحنا نوصّلْ لِك لحدّة الباب عندكو، والناس لبعضها برضك.. وكله قسمة ونصيب.

فلم تقل له إن الترسة ليست لها، هي، وظننت أنا أنها تركت له ساحة الغواية مفتوحة، كعادتها.

رمقتني بسرعة، بجانب عينها، نظرةً أحسستها تُغرقني بانهمارٍ سخن وغير صاف، نظرة تغريب تنفيني وتلغيني. وعرفت عندئذ أنها سوف تحيلني إلى شفرة في رقصةِ أرقام لا أدري ما حِسْبتُها، وإنها سوف تُفرغ دمي، وعرفت حِس أن أكون شَبَحاً، مسطَّحاً ليس له إلا بُعد واحد، لا صوت له، عرفت عندئذ أنها سوف تقول لنفيسة، وأن نفيسة بدورها سوف تقول عن سرها لأختي عايدة التي تردَّدت كثيراً وكانت خائفة أن تقول لي حتى وادعتُها وطمنت من روعها: ما أنا مش عارفة حنعمل إيه مع الواد التلميذ ابن الجماعة القَبَط اللي فوق. طب هوه بيحبني، حِلو، يا فرحتي. وكلامه يا ختي ساعات كده يبقى حلو أوي، وساعات ما نفهمش منه حاجة. بيحبني. بيحبني. أهو كلام. ابن عم حديت. طب وبعدين؟ يُوه.. ما هو محروس بيزعل برضو.. طب حنعمل معاه إيه كده بقى.

كانت الشمس تحترق قبل أن تغوص تماماً عند الأفق. وسارت مُنى، ناكرةً لي، مبتعدةً عني، تحت سور القلعة القديم، ومعها الصيَّاد الشاب يدفع عربة كارّو عليها الطشت الكبير والتِرْسة الحبيس.

كانت مشتعلة الوجه من الحر، وهواءِ البحر اللاذع، وقُرب الفتى ورجولته التي انتصرتْ هي عليها، بأكثر من معنى. وكانت ما تزال تلعب بعقدها الكبير الحبَّات على صدرها، لا تكاد أصابعها الطويلة بأظافرها القوية تمس خط الشريان الأزرق الرفيع الذي يبدأ من أعلى النهد المجسَّم في فستانها الصيفي الخفيف. وكانت حركة فخذيها لدنة وموسيقية في سيرها، بلا مبالاة، بحيوية. فرسٌ شَموس، زهرةٌ بحرية تنضج في موجٍ حار.

الرياح الهُوج تعصف، لا ضابط لها، لوافِحُها من وقدةِ اضطرامٍ داخليّ عقيم، لا تستنيم إلى راحة.

كانت عيناها الجاحظتان قليلاً تنظران إليّ مباشرة، وهي تسبح في الماء الأزرق الرائق المحيط بنا، وسطح البحر سماءٌ بعيدة يومض عليها التماع أشعة الشمس، نقط نور مدبّبة حادة، تهتزّ شاهقةً على فلك السماء المتموِّج. وكان عنقها المدوَّر جِلدُه محلّى بطياتٍ ثلاثٍ رقيقةٍ ينثال الدم من جرح دائريٍ حوله، يترك في عمق الماء خطاً أحمر، يشجّ متعرِّجاً، محدّداً بين. وكثيباً في داخل حدّيه القاطعين.

بينما الموج شفَّاف ورقراق وصافٍ حوله، من كل الجوانب.

جسدها السابح بانسيابٍ حيوانيّ هادىء كأنه بلا حدود. لكن الصَدَفة الصلبة تمسك به، لامعةَ الخُضرة، وفخذاها تضيئان في الموج بسمرةٍ مونقة. وكانت القواقع المدوَّرة اللامعة الظَهْر ملتصقةً بنهديها، مشرعة أشواكها.

كنا نسبح معاً، في عتمة الماء الرقراقة، دون ضغط، دون لهفة، دون توتر. كنا نسقط معاً ولم نصل أبداً إلى قرار.

العتمة المائية الخفيفة، وحدها مثيرة. حسُّ جسمها، قريباً مني، دافىءٌ وسرِّيّ يومض بسمرته الغضَّة، تحت فستان من الشَبَك، واسع الحلقات، أخضر الموج، يصل إلى ما فوق ركبتيها، وخيوط شبكته ناعمة ورقيقة النسيج، محبوكة وثيقة، ووجهها يلتصق بعنقي، لا أراه، بل أحس ضغط الشفتين الكبيرتين المليئتين.

خدشتُها بأظافري، وتقطَّر منها الدم النزْر ورحيق الحب النزر.

كان بيت الحب طويلاً وحاراً وعميقاً، وناعم الزغَب، وحض الرائحة، ومدفوناً في اللحم الطيِّع، وقد اخضلّ عشبه.

كان عَبَقها الحميم حرِّيفاً وحاداً. وكانت مُكرَّسةً للذّة، سيدةَ لعِب العشق الذي لا تُضارَع نشوتُه، تعاطيني، بحِنكة ومرانة، من غرائب شبَقها ولطائف عشقها ما لم يعرفه بشر.

ما زلتِ ماثلةً في دخيلتي.

ما زالت أحلامي هائمة حول جمالك الخاص، وما زالت أوهامي تحوم حول تجسّدك، حول سرّك.

أحقٌ أنني لم أرك، بنتَ البحر والتراب، هذه الأيام الطوال، هذه لسنين، هذه الدهور؟ وماذا إذن في أحلام لياليّ المضطربة الثَبَج، وفي سَبَحات تجسداتك في العتمة وفي النور؟ كأنما من هواكِ، فقط طوارقُ الأبد، ومنكِ أيضاً أشباح النهار الملازمة. وهذا العشق الذي لا يرِثُ ولا يبيد.

نارُ تحقّق الجسد هي نور الحق نفسه، ساطعاً، لا ينطفىء.

خمرة النشوة بلورة غضة في حبّة العنب لا تغيض.

وما زلت أضرب في مَتالِفِ موجِ الشوق، ظمآنُ إلى ملْح المحبة، أكابد روعات الهوى والطلب، ومهالكَه.

انكسرت سفينتي، أنا أيضاً، فإلى متى أستطيع أن أخوض غمراتِ اليمّ؟

وهل أحطّ عند مرسىً قريبٍ أو بعيد؟ أهناك قارب، هناك، على شاطىء البحر، ينتظرني، متروكاً لي، مائلاً على جنبه؟

# ومضات

عبد الكريم الناعم

## عقوق

شجرة،
في المساء تغنّتْ بأوراقها الزاهياتِ
فصفَّقَ طيرُ الغصونِ، وغنّى
وكان على الأفق نجمٌ تقدَّمَ ركبَ الهلال،
وحفنةُ حزن تروح وتغدو بآفاق روحي،
وجرحٌ تربَّصتُ فيه النزيفَ الخفيَّ
(أحبُّ خفاءَ انكساري
وبوحَ ورودي)
تربَّصتُ فيه، فَقَارَ، وحَنّا
وقبلَ دخول الزوارق شطَّ تنفُّسِ وردِ الصباح، . . .
(هو النومُ موتٌ شفيفٌ)،
كما ليس تدري الحجارةُ. . .،
شجرةُ ذاك المساءِ بلا ورقٍ،
إنَّه العُريُ حتى عواءِ الحروف
تَلفَّتَ فيها انبهارُ الخلايا،
يغادرها الورقُ الأبجديُّ فتصدى طيورُ المعاني،
وتُعوِل فيها طيور الخريف

حمص ١١/٦/١٩٨٩

## زائر

آخِرُ الزائرين تلفَّتَ قبل عبور الطريق،
على كتفيه غيومٌ،
وفي مقلتيه ظلالُ خطوط من الكوفة الأزلية تعدو إليهِ
تلفَّتَ آخرُ عود إلى شجرٍ ما يزال يلمّ خطاه
فأبْرَقَ قلبُ المُغادِرِ نصفَ كلام،
فنامتْ وعولٌ على ضفّتيهِ
وفي كل يوم يفك عراه
ويخرج مني
وأبقى وحيدا

عمان ١١/٧/١٩٨٩

## ترميد

حزني حزنانْ
يا أبتي
حزن يتفتَّقُ عن ورد يغمره الصمتْ
يَسقط في بئر الأفكار المرة يبني أعشاشاً للموتْ
حزنٌ أن الحزن الطالع من آبار الروح يوزِّع
أكواباً من طين القلب بغير دِنانْ
يتركها تتشقَّقُ بين القش وبيداء الخوف الكليِّ
من الإنسانْ
حزني يا أبتي حزنانْ. . .

عمان ١١/٧/١٩٨٩

## عراء

غادرتْ ألوانَها الجدرانُ
فجأةً تمدَّدَ الفراغُ في السريرْ
جثةٌ لِعابرٍ تجرّها النمالُ وهو نائمٌ،
وأنَّةٌ تضيء نفسَها بالحزنِ،
«سوف يعبرون قربها بجثتي فلا ترى
سوى الخبيء من بقايا صورتي،
وتُنكر الذي ترى»،
أقول: يا أمي، فيُغلقُ الصدى رتاجه،
لا أستطيع النوم وهي مثلما عهِدْتُها،
تجمَّعتْ حتى الذواء قرب ذلك السريرْ
تنتضي عروقَها.
تبكي،
تصيح لابنها المسافر الضريرْ
فاتّكي على ألوان روحها لأُنْهِضَ الفراغ
من برودة السريرْ

عمان ١٢/٧/١٩٨٩

## عرض

تحت زرقة الدنان والبريقْ
مغرَّبٌ بين الفُقاعة التي ضَوَّأتُ
وانطفاء أول الطريقْ
في الكوب: قصتي،
وفي فمي: بداية المضيقْ
وسيدي كما عَلِمْتَ جالس في سدّة الشراب
والذي أريده: نهاية الحريقْ

حمص ٢٠/٧/١٩٨٩

### ابتهال

يـا إله النمـل، والخُدَّجِ، والـذَّرِ الـذي لا
تقع العينُ عليهِ
عبدُك القابعُ في الكهف..،
وقد طال انتظاري
يَسقطُ الدودُ حزيناً من بقايا مقلتيهِ
فامسح الظلمةَ عنه
وأعذْني لبشاشات المدارِ
فلقد طال انتظاري...

حمص ٢٧/٧/١٩٨٩

### عن الوعل

● وعلٌ أعجَفُ يمشي نحو السبخةِ
في عينيه: الزمنُ القاتِمْ
أزباد، حمّى، ومناجِمْ
بين الخطوة والتذكار الزئبقُ يطفو في رئتيْه
بين الأفق وأول قرن الشمس...
العشبَةُ: قشٌّ في عينيهْ
● غـادرت الأعشـاب، القمـحُ، سهـوبُ
الحبّ..
الذاكرةَ العجفاءَ وخبَّتْ في السَّبَخِ،
الصلصالُ الأجرد: أظلافُ
حتى كتلة هذا القلب تعرَّتْ خفَّاشاً يتدلَّى/
قلبٌ ليس عليه شغافُ
● يمشي نحو السبخةِ، يحملني، وأبارك فيه
الصبرَ
النازفَ،
يخطو نحو نحاس الشمسْ
تُعْولُ فيه الريحُ... يرنُّ الصمتُ/
الزمنُ الراكدُ: أمسٌ يَدْخُلُ فيه الأمسْ
يمشي.. يجذبُني تيّارُ الزئبقِ،
يَدخل صمتي القاتمْ
ودمي: كوكبةٌ وسلالِمْ.

حمص ٢٧/٧/١٩٨٩

### محاره

إلى ابنتي ليلة خروجها...

آنَ شدَّ البحرُ بالعشب إزارَهْ وتلظّى،...
آنَ ضَلَّ السَمكُ الحالِمُ بالحلم وندّى
شَجَر المرجان بالومض المخبَّأ..
آنَ ألقى خشبَ الروح إلى آخر مرفأْ..
آنَ ضـاعَ البحـرُ بـينَ الألفِ الأولى ويـاءِ
الشجرةِ الأخرى
وضاقتْ بالأحاسيس العبارَة
خَرجتْ لؤلؤة القلب
وَخلَّتْهُ محَارَه.

حمص ٢٨/٨/١٩٨٩

# وددت لو كنت كاتبه!

بقلم:
غابرييل غارسيا ماركيز

كانت جميلة، ممشوقة، ذات بشرة غضّة بلون القمح وعينين لوزيتين خضراوين، وشعر أسود منسدل حتى الكتفين، تلفّ وجهها هالة من الجمال الشرقي القديم الذي يبدو متحدّراً من بوليڤيا أو من الفيليبين. كانت متأنّقة بذوق مرهف: سترة من الأوس، قميص حريري بأزهار صغيرة، بنطلون من الكتّان الخالص، وحذاء واطىء بلون نبتة الجهنميّة. «ها هي أجمل امرأة رأيتها في حياتي»، فكّرت وأنا أرى الفتاة تنتظر ركوب الطائرة المتجهة إلى نيويورك من مطار شارل ديغول في باريس. . أفسحت لها بالمرور قبلي، وعندما وصلت إلى المقعد الذي عُيِّن لي على بطاقة الركاب، وجدتها جالسة على المقعد المجاور. توصّلت إلى التساؤل وأنا مقطوع الأنفاس: هذا التجاور اللامتوقع إلى أيّ منّا سيحمل التعاسة؟

جلَسَتْ، كمن تعوّد الأمر من سنين عديدة، واضعة كل شيء في مكانه بعناية فائقة، حتى باتت مساحتها الشخصية مرتّبة كبيت مثالي حيث يوجد كل شيء، في متناول اليد. قدّم المضيف الشامبانيا متأهّلاً بالركّاب حين كانت منصرفة إلى تنظيم أمورها. رفضت الشمبانيا وحاولت شرح شيء ما، بفرنسية ركيكة. عندها تحدّث المضيف إليها بالإنكليزية فشكرته بابتسامة مشعّة، ثم طلبت منه كأس ماء وأضافت أنها تود ألّا يوقظها أحد مهما كان الأمر أثناء الطيران. بعد ذلك فتحت حقيبة كبيرة مربّعة بزوايا نحاسية كتلك التي على صناديق جدّاتنا وابتلعت قرصين ذهبيين من علبة فيها أقراص كثيرة أخرى من مختلف الألوان. كانت تقوم بكل شيء بطريقة منتظمة ودقيقة كأن لا شيء غير متوقع حدث معها مذ ولدت.

وأخيراً، وضعت الوسادة في فجوة عند نافذة الطائرة وتدثّرت بالغطاء حتى خصرها، دون أن تخلع حذاءها. استوت جانبياً في المقعد في وضع شبه جنيني، ونامت دفعة واحدة دون تنهيدة، دون أدنى تغيير في وضعها خلال الساعات السبع المرعبة في الطائرة والدقائق الاثنتي عشرة اللامتناهية نتيجة التأخر الذي استغرقه الاقلاع نحو نيويورك.

كنت قد اعتقدت على الدوام أن لا شيء في الوجود يفوق جمال امرأة جميلة، بات مستحيلاً أن أفلت ولو لدقيقة من سحر هذا المخلوق الخرافي النائم إلى جانبي. كان نومها ثابتاً للغاية حتى اني خشيت أن تكون قد تناولت أقراصاً للموت بدل النوم. تفحصتها عدة مرّات، سنتمتراً سنتمتراً، كانت علامة الحياة الوحيدة التي لاحظتها هي ظلال الأحلام العابرة فوق جبينها كغيوم فوق الماء. كانت تضع حول عنقها عقداً رفيعاً جداً يكاد لا يُرى فوق بشرتها الذهبية. كانت أذناها رائعتين وغير مثقوبتين. وكانت تضع خاتماً في يدها اليسرى. ربما أنها لم تكن تبدو قد تجاوزت الثانية والعشرين، عزّيت نفسي بفكرة أن هذا الخاتم ليس خاتم زواج بل حلية خطوبة عابرة وسعيدة. لم تكن متعطّرة: بل كان يفوح منها لهاث لا يمكن أن يكون شيئاً آخر سوى الرائحة الطبيعية لشبابها. «أنت عبر نومك والمراكب عبر البحار»، فكّرت على علو عشرين ألف قدم فوق المحيط الأطلسي محاولاً أن أتذكّر بالترتيب السونيتة التي لا تنسى لجيراردو دييغو. «معرفة أنك تنامين، واثقة، أكيدة، أنت، انحناءة نسيان وفية، خطاً صافياً قريباً جداً من ذراعيّ المضمومتين». كان وضعي شبيهاً جداً بالسونيتة حتى أني خلال نصف ساعة استرجعتها

في ذاكرتي حتى النهاية: أي انسحاق راعب لساكن الجزيرة، أنا المتأرِّق المجنون، على الشواطيء الصخرية، المراكب عبر البحار، أنت عبر نومك». لكنّي خلال خمس ساعات من الطيران تأمّلت فيها الجميلة النائمة، أدركت بسرعة وبقلق منزوع من المستقبل أن وضعي النعيمي لم يكن شبيهاً بسونيتة جيراردو دييغو، بل بعمل أدبي رئيس في الأدب المعاصر وهو «منزل الجميلات النائمات» للياباني ياسوناري كاواباتا.

اكتشفت هذه الرواية عبر طريق طويل ومختلف ولكن يتفق على كل حال مع جميلة الطائرة النائمة. منذ عدة سنوات، اتصل بي آلان جوفروا بالهاتف ليقول لي إنه راغب في تقديمي إلى كتّاب يابانيين، أتوا لزيارته. كل ما كنت أعرفه آنذاك عن الأدب الياباني، باستثناء القصائد التعيسة أيام البكالوريا، لا يتعدّى بضع أقاصيص لجونيشيرو تانيزاكي مترجمة إلى القشتالية. في الحقيقة، كل ما كنت أعرفه بطريقة أكيدة عن الكتّاب اليابانيين أنهم انتهوا كلهم إلى الانتحار. وقد سمعت عن كاواباتا للمرة الأولى عندما نال جائزة نوبل في سنة ١٩٦٨، وحاولت عندها أن أقرأه قليلاً ولكن سرعان ما أصابني النعاس. بعد ذلك بقليل بقر أمعاءه بسيف طقوسي، تماماً كما فعل روائي آخر مميَّز وهو أوزاما دازاي سنة ١٩٤٦، بعد عدة محاولات فاشلة. قبل كاواباتا بسنتين وكذلك بعد عدة محاولات فاشلة قتل الروائي الأكثر شهرة في الغرب يوكيو ميشيما نفسه على طريقة الهاراكيري الكاملة، بعدما وجّه خطبة وطنية إلى جنود الحرس الامبراطوري. إذاً عندما اتصل بي آلان جوفروا عبر الهاتف، كان أول شيء رجع إلى ذاكرتي هو عبادة الموت عند الكتّاب اليابانيين. قلت له: «أنا آتٍ بكل سرور، شرط ألّا ينتحروا». والحقيقة أنهم لم ينتحروا، بل أمضينا ليلة ساحرة فهمت خلالها أنهم جميعاً مجانين. كانوا مقتنعين هم أنفسهم بذلك. قالوا لي: «لذلك كنا نود التعرّف إليك». وأقنعوني في النهاية أن القرّاء اليابانيين يعتبرونني كاتباً يابانياً..

ورغبة مني في فهم ما أرادوا قوله لي، ذهبت في صباح اليوم التالي إلى مكتبة مختصَّة في باريس واشتريت جميع الكتب المتوفرة هناك لـ: شوزاكو اندو، كنزبوروأو، يازوشي اينو، رنوزوكي أكوتا غاوا، مازوجي ايبوري، أوزامو دازاي، هذا ما عدا الكاتبين البديهيين كاواباتا وميشيما. لم أقرأ شيئاً آخر خلال سنتين، ولا أزال مقتنعاً حتى الآن بأن شيئاً ما يجمع الروايات اليابانية برواياتي، شيئاً ما لا أستطيع أن أفسِّره ولم أحسّ به في حياة البلاد حين قمت برحلتي الوحيدة إلى اليابان، ولكن هذا الشيء يبدو لي أكثر من جلي.

على كل حال، الكتاب الوحيد الذي وددت لو أكون كاتبه هو «منزل الجميلات النائمات» لكاواباتا، الذي يحكي قصة منزل غريب في ضواحي طوكيو، يتردَّد إليه بورجوازيون يدفعون أموالاً طائلة للتمتع بالشكل الأكثر نقاء للحب الأخير: قضاء الليل وهم يتأمّلون الفتيات الشابات الأكثر جمالاً في المدينة واللواتي يرقدن عاريات تحت تأثير مخدِّر إلى جانبهم في السرير. لا يملكون حق إيقاظهن ولا لمسهن. ولا يحاولون على أية حال لأن الاكتفاء الأكثر صفاء لهذه المتعة الناجمة عن الشيخوخة هو إمكانية الحلم إلى جانبهن.

لقد عشت هذه التجربة مع الجميلة النائمة في الطائرة المتجهة إلى نيويورك، غير أن ذلك لم يمتعني. على العكس، الشيء الوحيد الذي تمنيّته خلال الساعة الأخيرة من الطيران هو أن يوقظها المضيف لأتمكّن من استرجاع حريتي أو ربما شبابي. لكن ذلك لم يحدث. ذلك أنها استيقظت من تلقاء نفسها عندما لامست الطائرة الأرض. تأهّبت ونهضت تراقبني. كانت الأولى التي خرجت من الطائرة لتضيع بين الجموع. تابعت على الطائرة نفسها طريقي إلى مكسيكو، مجتراً دفعات الحنين الأولى لجمالها إلى جانبي على المقعد الذي لا يزال فاتراً إثر نومها، دون أن أتمكّن من أن أنتزع من رأسي ما قاله الكتّاب المجانين عن كتبي في باريس، قبل أن تحط الطائرة، وعندما قدموا لي بطاقة النزول، عبّأتها بنوع من المرارة. المهنة: كاتب ياباني. العمر: اثنان وتسعون عاماً(*).

(*) مقدمة الترجمة العربية لرواية «النائمات الجميلات» التي تصدر قريباً عن دار الآداب من ترجمة ماري طوق.

# أغنية النعاس

## هادي الربيعي

فليهدأ رأسك،
وليتبعثر هذا الشلال الضوئي الأسودُ،
فوق ذراعي
ولتنثر آلهة السحر على أطراف سريرك،
أزهار النرجس والآسْ
وليتردَّد في الليل المسترخي تحت النجم اللامع،
ترتيلُ ملائكة الليل المنتشرين على عرشك،
بثيابهم البيضاء،
بمراوح ناعمةٍ تنثر وهي تروحُ.. تجيء...
رذاذ العطر الناعم
يجيء النومُ رقيقاً كالهمس،
إلى عينيك الساحرتين

.........

عند سريرك أجلس منتشياً...
وأسافر...
لشواطىء تغفو خلف الأرض
تتوهج فوق سواحلها.. أقمارٌ.. ونجومٌ..
ترقب زورقنا المتهادي فوق الأمواج الزرقاء،
جنين الفرحةِ ينمو في الأعماق،
يداي تحادث هامسة بالحب،
يديك الناحلتين..
يتردد في الليل الساحر
ترتيل ملائكة الليل
عند سريرك أجلس حيث الأشجار
تتعانق في الليل الهامس
تحت نجومٍ لامعةٍ
أهمس.. نورندا...
نورندا...
تبتسمين..
وتنطلق الاحلامُ العذبةُ
غزلاناً..
في مرعى الذاكرة الخضراء...

.........

نورندا...
ما أجمل هذا الكوكب
حين يضيء الحب على هذا الكون
يندفع الناس إليه خفافاً
هذا نبعٌ يروي ظمأ الروح،
ومن يشربْ
يحملْهُ جناحان إلى الفرح الأبدي

..........

من نجم ما...
يعرفنا
تأتي أصوات الناي الهامس
يتردد ترتيل ملائكة الليل،
المنتشرين خفافاً حول سريركِ
بثيابهم البيضاء
ومراوح تنثر وهي تروح.. تجيءُ..
رذاذ العطر الناعم
يستلقي الشلال الضوئي الأسود
فوق ذراعي..
وعلى شفتيها...
سربٌ.. من ضحكات.. نائمْ.

..........

تغفو...
ها أنذا.. أغفو
يمضي الزورق منساباً
عبر مياهٍ هادئةٍ زرقاء
يمضي بنعاسٍ
تحت نجوم اللّيل.

العراق

قصة قصيرة

# الوجه والدمية الكبيرة

منير عبد الأمير

على الجسر يسيلون نحوي كأنهم سيبتلعونني. اعمدة المصابيح تتراجع نحوي. موسيقى عنيفه تعوي في كياني وكأني مقبل على خطر شديد.

انحدرت مع الجسر بسرعة جعلتني أشعر باني اركض في الشارع العام كبوليس سري في مطاردة محمومة لمجرم تعس هائل كالخرافة. الأفلام البوليسية الجنونية الرخيصة تنجح في أن تجعل شعر رأسي ينتصب. الحالة نفسها تحدث لي عندما ارى أفلاماً خليعة. الرجال المغامرون والنساء المثيرات والقبل المحمومة والاحتضانات الخانقة للانفاس. اني سريع التهيج ولا سيما حين أجلس في ظلام غرفة لوحدي أو في عتمة سينما وسط الانفاس وعطور النساء.

أظن أنه كان من الأفضل لي أن أصبح متزوجاً. فكرت بمجرد أن اكملت الثانوية بزواج شريف جاد لكني لم انفذ تلك الفكرة، واذكر اني بحثت عن وظيفة لكنني لم استطع أن احصل عليها بجهودي الخاصة كما كنت أرجو، لذا اضطررت إلى أن ألجأ إلى الوساطة وساعدني أبي في ذلك. كان ابي قد أدى خدمة لأحدهم الذي لم يعد صعلوكاً، فكافأه هذا بأن استطاع تعييني في أحد المكاتب. صرت في عالم الورق والملفات والتقارير والأوامر المطاعة واحترام الآلية أكثر من احترام الانسانية. نلت وظيفة ولكنها لم تعجبني مطلقاً. شعرت دائماً باني اكرهها. تلك الوظيفة السخيفة البليدة. الجلوس بخمول وراء منضدة. كتابة نصوص جامدة ليس لي الحق في تغييرها ولا في ايجاد معنى افضل مما تعنيه. لم استطع الاحتمال فأنا شاب كله حيوية ودم. اعشق الحركة والتجديد إلى حد الطيش احياناً. كم وددت لو ابطش بأولئك الذين هنأوني على نيلها. قط لم ينزعجوا عندما اخبرتهم باني لم انلها بنفسي بالطريق النزيه. اضطررت أن اشرح لهم.. لكن ما أن بدأت حتى قاطعوني بقولهم: (معظمنا نال وظيفته كذلك) هكذا أجابوني دون أي خجل أو اشمئزاز، فتركتهم وأنا أسبّ وألعن، ووجدت صعوبة بالغة في منع نفسي من البكاء..

لا بد أن لي قيمة ما في هذه الحياة.. ميزة ما في هذا المجتمع فلماذا لا أحصل على عمل يلائمني أجده بنفسي وبدون وساطة؟ هكذا كنت في وضع مرير منزعجاً من نفسي وحاسداً كل من هو أعلى مني رتبة ومنزلة، وحاقداً على كل من هو أكثر مني راتباً وأنا أفكر: (انهم أيضاً جاؤوا بالوساطة مثلي)، وتجنباً من الموت جوعاً قررت ان احتقرهم دون علمهم، ولهذا السبب اني ما زلت ناجحاً.. معهم. ثم لما عرفوا بان نقوداً لا بأس بها تجمعت عندي بدأوا أول مساومة معي، فقال لي احدهم: (سأزوجك) قلت: (حسناً)، وحينئذ ذكر لي مقدار المبلغ اللازم عليّ دفعه فشعرت بأنه تاجر لعين، وأراني الفتاة الجميلة الشهية.. لكني رفضت وشعرت بالخجل منهم والاشمئزاز من رضاها ومن رضوخها لأن تباع بسهولة..

أنا اختلف عنهم تماماً..

أنا انفعل باستمرار انفعالات حادة.. بسببهم وبسببي..

أما هم فلا. انهم في حياتهم العادية الخالية من الانفعالات المبتكرة والمطاردات المسلية وأحياناً الطريفة التي أعرف أنا كيف استعملها في صالحي واستغلها للتغلب على الكآبة، ولكي لا أسأم منهم..

أنا بدون اصدقاء، وقد لا استذوق مجالسة الآخرين، وأنا لا اثق بهم.. واصارحهم بذلك. أما هم فلا يثقون ولا

يصارحون. الانسان أولاً وأخيراً هو وحيد في هذه الدنيا فلماذا لا يؤنس نفسه حتى ولو فيما يبدو عقيماً بالنسبة للآخرين؟.

إن الرصيف حيث موقف سيارات مصلحة النقل مزدحم جداً، ولا يعنيني هذا في شيء إذ ليس بيتنا في مكان يقتضي ركوب السيارة. أما هم فإنهم سيركبون في أول سيارة ويتدافعون عليها كالخراف المستعجلة، وسيبتلع كل منهم انفاس الآخر وسعاله وعطاسه وثرثرته. سيتكدسون في المقاعد ويملؤون الممر فيعيقون المحصل عن التنقل واداء واجبه. عشرة شهور قد مرت وأنا لم اركب خلالها في أية سيارة فالمكتب الذي اعمل فيه قريب من بيتنا، وحينما أرغب في الذهاب إلى السينما فإني اخرج قبل بدء عرض الفيلم بساعة أو ساعتين إذ ليس هناك ما اعمله بعد انتهاء الدوام وعودتي تعباً ضجراً بحيث لا أرغب في قراءة الكتب ولا مطالعة المجلات ولاسماع أي شيء، والسبب الوحيد الذي منعني من تحطيم جهاز الراديو هو أني قد اشتريته بمبلغ غير قليل من المال، ويحتمل اني احطمه في يوم من الأيام، وحينئذ اشتري حاكياً واسطوانات فاستمع إلى موسيقى «الجاز» باردة وساخنة ولا سيما إذا كانت المغنية زنجية. لشد ما اكره الأغاني المتباكية، وكراهيتي تصل إلى اقصى حد عند سماعي كلمة «اوف». وعندما أمرّ بالمقاهي واشاهد الشبان يلعبون لعباً يدوية سخيفة لقتل الوقت وللذهول اشعر بضرورة حصدهم بالمدفع الرشاش..

وفجأة وجدت نفسي ازاحمهم واسابقهم في ركوب السيارة. ما السبب؟..

لا أدري..

قد يكون ذلك لرغبتي على العموم في ازعاجهم فانهم يزعجونني دون أن يشعروا بالكلفة أو بالجهد، وأحياناً دون وعيهم وانتباههم. نفس هذه الحالة تحدث لي عندما ارى قصوراً كبيرة مريحة جديدة لا تشبه بيت عائلتي الخرب وغير المريح إذ اني ارغب في مزاحمة ساكنيها وأن أقض مضاجعهم واجعلهم ينفعلون بشدة عقيمة كما أفعل أنا..

قبل أن يصل إلي المحصل مددت اصابعي في جيب سروالي، كانت هناك قطعتا نقود، فأخرجت احداهما واطبقت كفي عليها. أنا استطيع أن اقسم اني لو لم اكن ادري بأني احمل قطعة نقد مثل تلك ملائمة لثمن البطاقة لما ركبت أبداً. أنا أشعر بعطف على محصلي النقل لأن مهنتهم مجهدة، ولكن يغيظني فيهم شيء واحد هو انهم جميعاً يرتدون الزي نفسه! فجأة تحرك كف شاحب السمرة بين الاجساد والاقمشة، ثم امتدت اليد متحركة نحو ساعدي الأيسر فأرعبتني، لكني عندما رأيت الساعد المغطى بالملابس والمتصل بكتف المحصل اختفى رعبي، وبدأت افكر في الجهد والعناء اللذين يبذلهما المحصلون في السباحة بين اجساد الآخرين. سمحت ليده بأن تمسك بعضدي الأيسر كما اني سمعته ينادي دون أن أراه كاملاً: «نقودك، يا سيد، نقودك رجاء»، فوضعت في كفه قطعة النقود، وحين بدا رأسه رأيته ينظر إلى قطعة النقود ويسأل لمن هي، فابتسمت في وجهه وقلت: (إنها لي). أعطاني بطاقة دفعتها في جيبي باسرع ما استطعت، ولما تخطاني حدثت لي رؤية خاصة. في الفراغ المقابل الذي امكنني أن أشاهده بين الأذرع المتزاحمة ومن فوق أكتاف الاجسام المتلاصقة رأيت انفاً معقوفاً وردي اللون فأثارني ذلك: ان يوجد انف لوحده في هذا المكان. ثم جعلت رأسي يميل إلى جانب فحصلت على شيء آخر. حصلت على رؤية أذن كبيرة بعض الشيء تبرز من جوفها شعرات بيضاء. ثم فقدت الانطباع الغريب المسلّي أو الرؤية الخاصة لأني بدأت ألاحظ بدقة الاشياء كاملة معقباً كل شيء إلى مصدره أو أصله، فالأنف المعقوف الوردي اللون ملتحم بوجه لا شك أن صاحبه يعاني من نزلة صدرية أو أنه يعاني من التهاب في الجيوب الأنفية. كيف ادري تماماً وأنا لست طبيباً ولا أميل إلى العلوم، والأذن الكبيرة بشعراتها البيضاء مرتبطة برأس شخص عجوز عتيق الملابس. ثم انتبهت بلا دهشة إلى لقطات منها: كف غزيرة الشعر تستند بالسقف هي لشاب غليظ الملامح غزير الشعر في بدلة زرقاء اللون وقد أحنى جسمه بعض الشيء لأنه طويل القامة وبسبب الازدحام الذي اضطره أن لا يقف باستقامة. لم يكن هناك مجال لأرسل يدي وأتشبث بهما بالحاجز المعلق بسقف الباص لذا بقيتا حرتين. كنت في وسط الباص ولكني تدريجياً اصبحت بتأثير الضغط المستمر عليّ من الخلف وبموافقتي أيضاً فصرت في مكان قريب من مقدمة السيارة. كان اعرابي عجوز يسعل ورائي وتخرج من فمه رائحة تبغ قوي يزعج انسجة الانف فلم ينج من مكائدي هذا العجوز المدمن على التدخين. ضربته بمرفق يدي على بطنه ومع ذلك التفتّ إليه قائلاً له وكأني لم اقصد ايذاءه: (العفو يا عم، لقد نسيت نفسي) لكنه خيب أملي إذ لم يبد عليه استياء كبير. كان رجلاً عجوزاً كريماً رغم أنه جعلني في لحظات سعاله اشعر وكأنه ماكنة تسعل لا إنسان حقيقي.

أدخلت اصغر اصابع كفي اليمنى في اذني اليمنى واخذت أدوره بالحاح فكفت اذني عن الطنين، ولما كان اخراج المنديل دون ان يسقط معه شيء مما في جيبي يكاد يكون أمراً مستحيلاً فاني لذلك تركت فكرة مسح اصبعي الذي أصبح لزجاً مزعجاً. ليس ذنبي أن هب غبار مزعج قبل يومين. بقي اصبعي حائراً يثير ازعاجي وحيرتي ثم جذبت انتباهي

ياقة بيضاء منشاة لشاب مهندم قد دهن شعره بالكريم ينبعث منه عطر قوي الرائحة. كان يجلس قدامي قريباً من مكاني وكان يلتفت إلى الشخص الذي وراءه وكأنه يخشى ان يتلف كي ملابسه أو ينثر التراب على شعره أو يصدم رأسه بشيء، وحتى أنا الذي لي راتب يكفي لأن يجعلني لا أكون مضطراً على ركوب الباص كان ينظر الي بعدم ثقة، وما اظنه كان يفعل لو انه رآني في تاكسي أو سيارة خاصة أنا نفسي دون أي تغير لا في النفس ولا في الشكل. إذا كان يعتبر نفسه مسلياً أو محبوباً أو رفيع القدر أو أن عائلته تعتبره كذلك أو بعض اصدقائه فانا غير مضطر إلى ذلك ولا استطيع أن اعتبره مثل ما يعتبره الآخرون. وجدته هدفاً لي، فما أن اندفع الباص إلى التحرك من أحد المواقف حيث كان قد توقف قبل ثوان حتى تظاهرت بان توازني قد اختل، ومسحت اصبعي بالياقة البيضاء المنشاة. . ياقة الشاب. وحينئذ فقط اعتبرته محبوباً. لم استطع منع نفسي من الضحك. ثم انتبهت إلى أن الشاب سيلتفت نحوي بدون ثقة كعادته وأكثر هذه المرة، وسرعان ما كتمت ضحكي لبرهة لا خوفاً منه ولكن تسلياً باللعبة. وقلت له: (أنا لم اعتد على الوقوف في السيارات اللعينة) لكنه أصر على ان يبدو وقوراً وعلى أنه لم يسمعني رغم اني عرفت أنه سمعني في الأقل أقول له شيئاً مباشراً، لذلك أبدى انزعاجه من رفعي للكلفة معه، ولم يكن يعلم اني لا احب الشباب المحنطين اجتماعياً وأنا افضل عليهم الشاب الوقح الطائش بعض الشيء والذي لا يتأنق ويتعطر كالنساء.

ثم وجدت ضحية أخرى لمكائدي الممتعة. لا أنكر أني أصبح أنانياً مثلهم في بعض الاحيان وبما فيه الكفاية لإزعاجهم. كان أحد الركاب قد التفت فوقع نظره عليّ ببديهة موضعي منه، فرفعت يدي جهد الإمكان بالسلام عليه وابتسمت لمدة طويلة. اندهش الشاب أول الأمر ثم بدا عليه الارتباك. اللعين كأنه عالم مغلق كامل هنا وليس لأي شخص الحق في أن يحتك به أو يستخدمه. لم أكن اعرفه بالطبع، وهذه أول مرة ارى فيها وجهه الحليق الخجول. لا ادري لماذا أوحت لي عيناه بأنه من النوع الذي يخاف بسرعة ممن هو أقل منه قدراً وأكثر انانية، قررت أن أزيد من ارتباكه، ولذّ لي أن اهبط خلفه في موقف الباص الذي نزل هو فيه. لو أنه كان قد دخل في إحدى دور السينما لتخلص مني إذ لم تكن عندي رغبة في دخول اية واحدة منها. كان قد وقف على الرصيف وكأنه يهم بالعبور باتجاه السينما فاضطرني إلى التردد والاستناد بأحد الاعمدة والتسلي بمراقبته. حانت منه التفاتة عفوية فرآني. تعمدت ان ابتسم واحدق في وجهه بقسوة مرعبة، ولكنه ادار وجهه وسار متجهاً إلى الباب الشرقي، فتبعته. توقف قليلاً وتظاهر بانه يهم بعبور الشارع فرأيته يلتفت نحوي. وجدني ما أزال اراقبه فلم يتردد في عبور الشارع رغم ازدحامه بالسيارات، وقررت ان اتبعه واحرجه أو ارعبه جهد إمكاني. لكني مع هذا كنت حذراً في العبور فقد تركت باص النقل الكبير يمر وفضلت ان اخترق الشارع من امام سيارة صغيرة الحجم تقودها فتاة عاقلة نحيلة الوجه ترتدي نظارة طبية مقعرة. أما هو الشاب فقد اسرع في مشيه على الرصيف ليبتعد عني أكثر ما يمكنه قبل عبوري الشارع وقيامي بمطاردته.

اعتبرته ساذجاً لأنه يظنني شريراً ولو كنت أنا في مكانه لما عبئت أبداً باي شخص يكلف نفسه بمراقبتي والجري ورائي كالكلب، ولكنه دنيء في اعتزازه الشديد بنفسه دون مبرر أقبله. لكن هذا لم يغيّر من موقفي ازاءه إذ تبعته إلى سينما السندباد. لا انكر بأني بذلت جهوداً في تعقبه فانه اوشك ان يفلت مني بسبب الازدحام نجحت في ارباكه، إذ كاد ان يصطدم باحدى السيارات التي وقفت قرب الرصيف بشكل فجائي. بدا لي كطفل مرتبك. كان يمكن ان أشعر بالعطف عليه لو لم يكن كبير الجسم ضخماً بعض الشيء وذا حركات والتفاتات آلية.

مررت بتسلية جديدة عندما بدأت اتصوره دمية كبيرة بالحجم الطبيعي للرجل. قررت أن أسيّرها كما أريد وكأن يدي تمسك بخيوط تنتهي بها. صرنا عند مدخل أحد الشوارع الجانبية المؤدية إلى شارع ابي نؤاس وكان هو قد ابتعد إلى منتصف ذلك الشارع، ثم اختفى وراء جدار. اضحكني كثيراً فهو قد قام باكبر عمل سخيف إلى جانب الاعمال السخيفة المتشابهة التي يقوم بها كل يوم لصالح نفسه، ولكنه هذه المرة قام به من اجلي أنا. لاحظت انه يراقبني، فقد بدا جزء من وجهه فاعطاني أهمية وتسلية لم يكن هو يدري شيئاً عنها، والا لعرف اني لم اكن استحقها. استطيع ان اجزم بأني لو كنت احمل مسدساً لأطلقته عليه، لا لرغبة في قتله بل كرد فعل لتصرفاته. يا له من مخلوق في قوقعة من الاعتزاز الجامد بفرده التافه الفارغ المقل المدثر بالملابس الذي يسيء الظن بي ويتصورني شريراً. ضحكت كثيراً عندما تصورت نفسي اجيد التصويب نحوه. لقد مر بخيالي منظر احد رجال رعاة البقر كما يبدو على الشاشة البيضاء وهو يطلق مسدسه باسرع ما يمكن.

سرت في اتجاه الشخص: دميتي الكبيرة المفضلة. لم يكن هناك احد غيرنا يشاركنا في ذلك الانفعال المبتكر الذي ابتكرته أنا بنفسي. صار شيء بدين ثقيل أصلع أمامي. إنه مخلوق يحسب نفسه رجلاً ولا شك طبعاً، ولا يدري اية مشاريع عابثة خاصة له تأتي في رأسي، ولكن كرشه الثقيل يكفيه عقاباً وازعاجاً، لذا تركته دون ان اشاركه في مشكلته

تلك أو أجعله يساهم في بعض خططي.

بدا رأس الشاب صاحبي من خلف الجدار، وكنت أنا ما ازال اقترب منه باصرار ووقاحة محببة إلى نفسي. عليّ أن اطيل هذه اللعبة. تقدمت مسرعاً نحوه ورسمت العبوس على وجهي وأنا ارسل نظرات قاسية مرعبة من عيني وأنا اجعله يتأكد من اني اعنيه هو دون غيره من الآخرين. نجحت. انه امامي يرتعش في اهتياج ويهمّ بأن يحدثني في غضب، اللعبة اصبحت خطرة. تحفزت لمواجهة دميتي الكبيرة التي بدأت تريد التمرد على قائدها، وسمعته يسألني بمنتهى الرقة رغم غضبه - ويظهر انه كان يريد ان يعطيني آخر فرصة لينقذني من شره المزعوم المنتظر أو ليقنعني بانه انسان وليس دمية بنفس حجمه - : (ماذا تريد مني؟) فاجبته ببساطة اسهل جواب كنت قد حفظته لكثرة تكرره في الأفلام السينمائية: (لا شيء). كان عجبه شديداً فسألني بدهشة استغربتها أنا: (ولماذا تتبعني؟) فأجبته بطريقتي السينمائية: (لا أدري) فبدأ يفلت غضبه. قال: (إسمع يا هذا. لا تكن سخيفاً. ما الذي يدعوك إلى..) لكني قاطعته متصنعاً الغضب: (أمرك عجيب يا أخي. ما الذي يعنيك مني. هل ان الشوارع ملك لك؟!). سكت قليلاً كأنه يريد أن يعد لي قولاً مناسباً لامتهاني واحراجي، ثم قال: (وماذا عن الباص. انك لا تعرفني ومع هذا تحييني وتبتسم لي وتنظر في اتجاهي) فأجبته في هدوء: (ليس هناك ما يمنعني. أفي ذلك اعتداء على حقوقك؟ ثم كيف تستطيع الجزم بأني ألقيت عليك التحية أنت بالذات والباص مزدحم بآخرين غيرك!) واضفت: (كان هناك اثنان من زملائي في المكتب، فتمهل قبل أن تصنع نفسك قاضياً وتحكم عليّ). نجحت في أن اجعله يصبح في حيرة تجعله يتعلم التفكير في اشياء جديدة لا يعبأ هو بها عادة لانها غير ضرورية. سمعته يقول: (فليذهب كل منا في سلام) فأجبته بلطف: (هذا ما أردته أنا من البداية. يؤسفني أن بدوت لك سخيفاً) فأجاب: (لا، العفو) ثم افترقنا. فكّرت: إن هذا الشخص يمكن أن يكون رجلاً ذا مبدأ لذلك يشك في كل من لم يتأكد منه بأنه من نفس مبدئه وفي كل من يبدو له بلا مبدأ..

اعتقد ان لدي مبدأ ما، ولي رأيي بالآخرين، لكني لم أستطع حتى اليوم ان اعرف رأيهم بي.. ولم يستطع حتى الآن اي شخص اقناعي بشيء. قد اتضامن معهم في مجتمع سليم يعترف بان لكل فرد قيمة ما، معنى ما، وله ميزة ما تجعله يختلف عن غيره، وهو وإن كان قابلاً للتعويض كوحدة أو كخلية في مجتمع لكنه غير قابل للتعويض عنه كشخص.. كفرد. إن تلك المطاردات العقيمة والانفعالات الجديدة بالنسبة لي ضرورية ومهمة ومجدية. إنها تجعلني انسى في لحظات معينة بأني وحيد في هذه الدنيا والوحيد الذي يريد التأكد من ان المثل العليا يمكن ان تصبح يوماً ما واقعاً ملموساً. لا أحد يدري باني قد بكيت البارحة. كنت في فراشي عندما تذكرت موت والدي. كان قد اصطدم بسيارة طويلة وانيقة ولامعة جداً، ربما كان من الممكن ان ينجو والدي من الموت لو لم يكن صاحب السيارة ثرياً ومغروراً جداً جداً.. إلى درجة اللامبالاة بقيمة الآخرين، والمرأة التي كانت معه مثيرة جداً جداً، فلم يثر والدي اهتماماً حقيقياً حين عبوره، ولماذا يثير اهتمام صاحب السيارة اكثر من المرأة التي معه؟ لقد اعتبروا صاحب السيارة لئيماً، لكني واثق بانه لم يقصد ان يدهس والدي ولا أي مخلوق. مسألة مزعجة غير انسانية لم يتضامن فيها صاحب السيارة السريعة مع والدي العابر على ساقيه الضعيفتين. إني حزين وسئم، ولكني لست يائساً ولا تعساً. قد اكون مريضاً فان الطبيب قد اقتنع بحاجتي إلى راحة يومين أو يوم واحد في الأقل، ووافقت الادارة على ذلك - غداً باستطاعتي أن امتنع عن الذهاب وكذلك بعد غد..

شعرت بالراحة وبأني حر من هذه اللحظة في الذهاب إلى البيت أو أي مكان أريد. فضلت البيت، لا لأنه مريح أو جديد فهو مزعج خرب عتيق وفي منطقة مزدحمة جداً. الجيران أكثرهم محدودو الدخل لكنهم كثيرو الاطفال والضوضاء. أحب ان اعود إلى البيت، لا لسبب سوى لأنه بيتي وفيه غرفتي الخاصة. يمكن أن اقرأ احد كتب القصص أو الروايات التي اشتريها كل شهر دون أن أجد في نفسي رغبة كافية للتغلب على ضجري أو تعبي حين اعود من المكتب فاستطيع قراءتها. أحياناً لا استطيع القراءة بسبب لا يتعلق بالمكتب وإنما في السقوط في حماقات صغيرة كرد فعل للاثارات العنيفة التي سببها اشياء مثيرة للجنس في الافلام. في المجلات. في دكاكين الحلاقين. في احاديث الناس العاديين وفي احاديث تجار الجسد وسماسرته. كنت قد تجولت طويلاً ورأيت الكثير من الاطفال والنساء والرجال والعجائز، طوال، قصار، سمان، ضعاف. انيقون أو مهذبون. لم يكن باستطاعتي ان أدخلهم في مشاريعي وشباكي، لذلك ضجرت كما وأن بعضهم يثير فيَّ مشاريع متعبة، لذلك قررت الذهاب إلى البيت..

وجدتني ارتعش بفرح غير اعتيادي حين ركبت في التاكسي لوحدي. انها سيارة طويلة انيقة سريعة تشبه تلك التي صدم بها صاحبها والدي، وانتابني شعور بأني مليونير مع فارق اني كنت مرتاح الضمير، وكذلك كان سائق التاكسي إذ لم نبن ثراءنا على حساب الآخرين ولم نسحق أحداً أو نصدم أي شيء رغم أن بإمكاننا ذلك على أن نرضى بتحمل العقاب طبعاً. لم

اقبل استلام بقية المبلغ الزائد عن الاجرة وقلت للسائق ضاحكاً: (لا أريد شيئاً ووقتي ضيق) وكان بودي ان اقول له (اشتر بالمبلغ الاضافي حلوى لاطفالك) وابتعدت عنه وقد سره ان لا يرهق كفه بالبحث عن الخردوات الملائمة. بضع خطوات وأصل إلى زقاق بيتنا. لكني رأيت شخصاً منهم لا أوده يقترب باتجاهي أو يسيل باتجاهي كأنه يريد أن يبتلعني كعادته في كل مرة: يسألني عن راتبي وعن رأيي في الحياة وعن وعن.. إلى غير ذلك من اسئلة سهلة جيلة إذا لم تجب عنها، ومملة متعبة إذا أجبتها بشكل جدي أو بأي شكل آخر. في الحال فكرت في خطة اعجبتني. أدرت وجهي باتجاه الحائط وتظاهرت بأني سأتبول هناك، وعندما التفت بحذر لأراه وجدته يقترب مني. اظهرت في وجهي الملتفت إليه خجلاً سريعاً مفتعلاً مفاجئاً فنجحت في أن أجعله يعدل عن رأيه في محادثتي وثقته الابدية بي فمضى في زقاق آخر تاركاً اياي لوحدي.

وعندما مضيت إلى بيتي كنت اضحك، وكنت متألماً أنه أيضاً مثل الآخرين لم يفهمني. إني حزين وسئم. من الصعوبة ان يتم الاحتفاظ بالمثل العليا في مجتمع محنط وزائف. من الصعب علي حتى الآن التضامن مع الآخرين في كل شيء كما يريدون. تضامني الوحيد معهم هو في العمل في المكتب. لم استطع الحصول على السعادة في هذا المجتمع وأشعر بضرورة تسلية نفسي والابتكار، وأن لا أصاب بأذى أو أن يصيبني الدمار.

غداً، أذهب إلى المكتب بكل اختياري رغم اني في اجازة. سيراكم مدير القسم (أبو سميح) على منضدتي اشياء كثيرة لغرض انجازها إلا إذا انتبه إلى الحقيقة، حينئذ أساعده. أما إذا لم ينتبه إلى أني مجاز فسوف أجلس وراء منضدتي وفجأة اتظاهر بأني اعاني من صداع فظيع، فاستطيع أن اذهب خارج المكتب لأضحك في الهواء الطلق..

فتحت باب البيت ودخلت. لن يستطيع أحد أن يؤثر في رأيي وقراراتي. قد لا أذهب غداً ما دمت مجازاً، أو قد أذهب بعد غد وأحاول إشراك الآخرين في بعض خططي التي لم ارسمها بعد..

**بغداد**



# يحيى الطاهر عبد الله
# «نحو لغة قص جديدة»



محمد كشيك

بالرغم من أن المشكلات القديمة لم تزل تطرح نفس التساؤلات بإلحاح قد يدعو في النهاية إلى الارتباط بنفس الصيغة، إلّا أنه يمكن دائماً الانفلات من ربقة المواضعات التقليديّة واجتياب آفاق جديدة، والبحث في مناطق غير مأهولة لتبقى لغة الفن دائماً قادرة على استيعاب مختلف أنواع الإيقاعات بما تحمله من بساطة وغنى وثراء وتعقيد.

إن تعدّد العلاقات وتشابكها في العمل الفنيّ يدعونا إلى نوع من المراجعة الدائمة في محاولة لتبيّن طبيعة تلك النغمات الشاردة، فالعزف على نفس الأوتار غالباً ما يؤدّي إلى رتابة فنيّة تهيمن على إيقاع وروح العمل الفني فتفقده عنصر الألفة، وكذلك الصلة الحميمة التي تؤكد حركة التواصل بين المبدع والمتلقّي، حيث لا تزال مشاكل الواقع الفنيّ ـ بما يطرح من طاقات وذِلالات وإمكانيات ـ وصلة ذلك كله بالواقع العياني «الخارجي» من أهم الاشكاليات التي تواجه الفنان والمبدع في علاقة من التحدّي والاستجابة الدائمتين.

لقد وقعت القصّة العربيّة ـ لفترة ليست بالقصيرة ـ في دائرة الأنماط والقوالب، تلك التي استهلكت كل ما هو متاح من أشكال القص المتداولة في إطار يتأرجح بين فهمين ومنطقين مختلفين: الفهم التقليدي المألوف والذي يعتبر القصّة مجرّد حكاية دون وعي حقيقي بإمكانيات الطاقة الملهمة للشكل والبناء، ومدى ما تتيحه هذه الطاقة من إثراء لمختلف جوانب العملية الإبداعية، وذلك الفهم الآخر الذي يؤكّد على طبيعة العلاقة الصوريّة، فلا يكاد يعبّر إلّا عن وجود شكلي يخفي تحت ـ عقلانيته ـ وهج التحت وحيويته وغناه، لذلك فإن التعبير عن حركة الواقع المتغيّر لم يكن ليتم دون فهم عميق ونظر متعمّق لطبيعة الأداة من أجل اكتشاف أقصى خصائصها الفاعلة بغية التعبير عن جوهر حركة التناقضات في لغة الواقع.

إن الأزمة الحقيقية التي عانت منها القصة لفترة ليست بالقصيرة، تكمن في تلك الازدواجية الناجمة عن فهم عناصر العمل الفني المختلفة ودور كل من هذه العناصر في التأكيد على صلب بناء العملية الإبداعية، فالأداة ـ اللغة ـ في نظر البعض تبدو ترفاً لا لزوم له، بحيث يفقد العمل الفني أهم خصائصه الإيقاعية، فيفقد تماسكه بحيث يبدو متهالكاً إلى أبعد الحدود ـ كما تصبح ـ الأداة ـ عند البعض الآخر بمثابة حجر الزاوية، والغاية التي ليس وراءها غاية.

وعلى الرغم من أن هذه الازدواجية قد أدّت بالعديد من القصّاصين إلى طريق شبه مسدود، إلّا أنه على الطرف الآخر برزت العديد من المحاولات الجادة التي ساهمت

إلى حد كبير في إثراء واقع القصّة القصيرة، وعلى الرغم من أن «يوسف إدريس» قد استطاع أن يحقّق إنجازاً هاماً ومؤثراً في تحديث لغة الفن القصصي، إلا أن الإيقاع الفاعل في حركة التجديد قد بدأت تتضحّ ملامحه، وتتحدّد أبعاده بوضوح إبّان حقبة الستينات، وعلى يد أسماء متنوعة لمبدعين ساهموا في خلق ملامح وقسمات مختلفة للقصة القصيرة، وكان من أبرزهم: محمد حافظ رجب، إبراهيم أصلان، بهاء طاهر، محمد البساطي، جمال الغيطاني، محمد مستجاب، أحمد الشيخ، جميل عطيّة إبراهيم، وأسماء أخرى كثيرة ـ لعلّ أبرزهم احتفاءً بعناصر التجديد في لغة القص هو الكاتب «يحيى الطاهر عبد الله»[1] الذي استطاع عن طريق خبرات فنيّة عالية، وبأداة موحية، مركزة، موجزة، أن يخرج بالقصة المصرية القصيرة من دائرة الأنماط والقوالب إلى آفاق المغامرة الفنية، حيث تلتحم العناصر المختلفة مع أشكال الحلم والخيال والأسطورة، فصارت القصّة القصيرة أكثر قدرة على احتواء مشاكل الواقع، وببساطة وعمق وفنية، دون الإغراق في إشكاليات «التجريب» مع الاغتناء بأشكال الإيقاعات الشعبية وما تحوزه من غنى وثراء.

لقد استطاع الكاتب «يحيى الطاهر عبد الله» أن يبتكر حلولاً متوازنة لإشكاليات التحديث في القصة القصيرة، وتلك الإشكاليات التي تمثلت في طبيعة الصيغة الإنشائية لبعض الإبداعات التي حاولت «تملّق» الواقع عن طريق الرصد الفوتوغرافي المباشر، أو هؤلاء الذين استغرقتهم محاولات التجريب فاستنفدوا معظم طاقاتهم في الاهتمام بشكل القالب الفني، واستحلاب ما يمكن أن تنجم عنه هذه العلاقات الصورية، والتي لم تكن تعطي في النهاية سوى إمكانيات مجهضة، وقعت في أغلب الحالات تحت أسر اتجاهات غريبة ليس لها أصل أو صلة بالواقع المطروح.

**«عالم جديد»**

ومن خلال ذلك كله بزغ اتجاه أصيل، شكّلته مجمل إبداعات جيل كامل، ظهر هذا الاتجاه بشكل أقل وضوحاً منذ نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات ثم تفجّر معلناً عن تجليّاته المختلفة في فترة الستينات، وتبلور بشكل أكثر نصوعاً في أعمال الكاتب «يحيى الطاهر عبد الله» وبخاصة في أعماله الأخيرة «الحقائق القديمة»[2] و «حكايات للأمير»[3] وروايته القصيرة «تصاوير من التراب والماء والشمس»[4] هذه الأعمال التي يجمعها جميعاً وحدة متناغمة بحيث تؤلف في مجملها منظومة متكاملة ـ فمنذ القراءة الأولى لهذه الأعمال نفاجأ بذلك العالم الغريب، غير المغترب، والذي يبدو كأنه انفلت من مستودع الأساطير البعيد رغم صلته الحميمة بأرض الواقع، فيتبدّى لنا الإنسان في محاولته الدائمة لكسر الطوق الذي يكبّله ـ من فقر أو غيره ـ ككائن اسطوري غريب، ومع ذلك يمكن أن نقابله في كل مكان وزمان.

ومعظم الشخصيات، بل أغلبها، والتي تقابلنا في «الحقائق القديمة» و «الحكايات» و «تصاوير» هم من الفقراء والبسطاء وطبقات المجتمع الدنيا التي تستوطن قاع المجتمع، وهم وإن اختلفت ردود أفعالهم إزاء الوقائع المختلفة إنّما تجمع فيما بينهم ملامح وقسمات مشتركة، تحدّد هويتهم، وتميّز عالمهم، وتصنع مزاجهم الخاص، فهم يعيشون عيش الفقراء، ويسلكون مسلكهم، تجمعهم محنة الحياة في بوتقة واحدة، فيتحايلون على الأشياء كما يختلقون الحيل والأفانين من أجل الاستمرار، فنعيش واقعهم الفني كما نحيا واقعهم الحياتي في وشائج من خيوط تلتئم فيها رحلة الحياة.

وفي عالم «الحكايات»[5] القليلة الصفحات، والتي تفصح عن عالم لا حد له من التنوّع والثراء، تقابلنا تلك الجزئيات الصغيرة والتي تشكل ملامح ذلك الواقع الفقير، فتبدو لنا الأشياء البديهية غريبة لفرط بداهتها، ويصدمنا الواقع المكتوب، حيث يبدو ذلك الملتصق بحدقات العيون وكأننا نراه للوهلة الأولى.

إن الشكل المتناهي البساطة والبالغ التعقيد في آن يفرض علينا نوعاً من الانقياد لصور الواقع الذي يتراءى كالخيال، حيث يختلط الوهم بالحقيقة فلا ندري ـ ولا يمكننا أن ندري ـ بالحدود الفاصلة بين ما هو واقع وما هو خيال.

وبعيداً عن الافتعال وركاكة التعبير، فإن الأداة عند

«يحيى الطاهر عبد الله» رغم فصاحتها وصحّتها لغوياً، لم تكن تقصد لذاتها، بل تندمج مع الحدث وتنغرس فيه، حيث يشكلان وجهين لعملة واحدة - وقياساً على ذلك فإن الكلمة الموجزة أو العبارة القصيرة في تركيب وبناء الجملة عند «يحيى الطاهر عبد الله» لهما دورهما المحدّد والمحتّم، فلا تشذّ كلمة عن الاستخدام المقرّر لها، ولا مجال في كتاباته للحروف أو الأصوات الزائدة، ويمكن أن تنظر للاستهلال في «حكايات للأمير» إذ يقول (الحمد لله الذي لم يسلبني كل نعمة فمنحني نعمة الخيال، والصلاة على النبي الذي أجار غزالة البرّ لمّا استجارت به من شر صاحبها اللئيم. الأعمال الكاملة ص ٢٥٧) فتعرف عمق الصيغة البنائية وتماسكها، كل ذلك يتم بصورة رغم القصد تبدو عفويّة، وبشكل - يبدو تلقائياً - رغم صلابة البناء وتماسكه، وتنسجم اللغة مع باقي عناصر القصّ لتكوّن في النهاية عالماً متميزاً له سماته وقسماته الخاصة حيث تختلط الأسطورة مع شكل الحكاية الشعبية دون أدنى ابتعاد عن الواقع الآني بكل ما يحمله من تناقضات، كل ذلك يتم في مزيج «فانتازي» يؤلّف تركيبة ذات مذاق خاص ومتفرّد تتزاحم فيه كل تلك الخصائص لتؤلّف عالماً في غاية الغرابة، نراه أمامنا دائماً ولا نكاد نشعر به، يستقر بداخل أعماقنا ولا نستطيع التعرّف عليه.

وفي إحدى قصص «حكايات للأمير» بعنوان [حكاية برأس وذيل][٦] تتمثّل بعض خصائص لغة القصّ عند «يحيى الطاهر عبد الله» إذ يبدأ الحدث في تشكّله بسيطاً في لغة الواقع - كما في معظم الحكايات - ثم يتنامى إلى أن يصل لأقصى طاقة تعبيريّة ممكنة، والحكاية دائماً ما تبدأ كأي حكاية عادية، فهناك المشكلة أو العقدة، حيث تظهر لنا «أم شعلان» التي لم يفلح الطبّ التقليدي في علاجها من داء «الروماتيزم» فلا تجد حلاً سوى أن تلجأ إلى الوصفات الشعبية، ويكون الشفاء مرتهناً بأن تأكل «لحم قطة سوداء اللون»، لكن الزوج - صاحب الحيلة - يقع أسيراً للحيرة، إذ لا يوجد عنده بالبيت سوى قطة بيضاء.

ومن تلك البداية التقليديّة يكتسب الحدث ملامحه الأولى ويأخذ في الاكتمال، حيث ينمو مع نمو دائرة الصراع، التي تتّسع وتكبر حتى تبتلع أو تكاد دائرة مشاعر الرجل، فيتصاعد الإيقاع في تناغم مطرد، وتكتشف اللغة عن طريق الاستخدام الخاص، طاقاتها الكامنة فتفصح بالصياغة المحكمة عن واقع اللحظة المليء بالتناقضات، وتمتدّ بالدلالة لتحاصر الفيض المنهمر من المشاعر والرغبات والأحاسيس، حيث يتجاوز الخيال حدود الواقع، ويخفت الحد الفاصل بين اليقظة والحلم حتى لا يكاد يبين «صَنعَتْ له القهوة كما أمر سادة، ومصّ فص الأفيون وأطبق على حمامة راقدة على بيضها، ونزع ريشها ريشة ريشة، وقام وعاشر أم شعلان، وتلك عادته لمّا ينتوي التدبير. والتفكير ص ٢٨٣». ومع تحرّك خيط الإبداع ينبثق خيط الشعر مؤتلفاً وباقي خيوط النسيج الأخرى ليصنع لغة فريدة للقصّ، مقتربة في منطقها إلى حد بعيد مع ذلك المنطق الذي يحكم بناء الصورة في صياغات القصيدة الشعرية - كل ذلك يتمّ دون المساس بصلب الإيقاع الرئيسي للحدث، ودون اللجوء إلى أيّ من الحيل الأخرى سواء بالإغراق باستخدام الرمز أو الاتجاه إلى أساليب أداء غريبة ومغتربة. وفي سياق القص يحاول «جاد المولى شعلان» أن يبتكر لنفسه مخرجاً من المأزق الذي راح يواجهه، فيتعاطى الأفيون الذي (يشعل النار في الرأس ويصنع الوهج الحق والوهج الخادع، لتلوح الطريق البعيدة قريبة) ويتوصّل «جاد المولى شعلان» إلى الحل، ويقر قراره على الفعل - فما الذي انتواه ودبّره حتى يجعل من القطة البيضاء سوداء.

ويكتسب الأسلوب ببنائه المتميّز قدرة هائلة على احتواء قوام الحدث، سواء عن طريق الدلالة بمختلف أنواع المجاز، أو عن طريق السرد المباشر، كما يبقى هناك دائماً ذلك الخط الوهمي الذي يحوّل الحقيقة إلى شيء كالحلم، ويجعل من الحلم شيئاً كأنه الكابوس، فننخدع أو نكاد في تبين الخط الفاصل بين الوهم والحقيقة حيث تختلط الحدود وتغيم الفواصل.

(قال جاد المولى: ها هو شجر الصمت المرّ في الماء، والماء غلى وصار أسود، أدلق الماء مغلياً على القطة البيضاء

فتصير سوداء) وفي كل لحظة تنفتح الرؤية، وتزداد قدرتنا على الإبصار والمشاهدة حيث نفاجأ دائماً بما هو غير متوقّع، فتبدو الأفعال غير ممكنة ـ رغم معقوليتها ـ وتأخذ لغة الحدث البسيط بعداً مأساوياً، فبعدما يقرر «جاد المولى» أن ينفذ ما قد عقد العزم عليه، لا يصبح أمامه سوى أن يقدم على فعلته (فهمت الأعجمية الحيوان ويا للعجب ما يريد، ربّما لأن الماء كان مغلياً، خمشته القطة في ركبته وعضّته بعد أن ولولت كما تولول بنت حواء، فصَحتْ أم شعلان، وصحا شعلان من نومٍ طال على ولولة أنثى وصرخة ذكر، وخجل جاد المولى من خوفه وأربع عيون تراه يواجه قطة تكوّرت، فواجه القطة، وضرب ضربة الخائف فخابت، وضرب ضربة الكاره فأصاب، فضرب وضرب كاتماً صراخه، بينما القطّة الدم اللحم ـ تخمش وتصرخ. . آه يا مولاي حتى ماتت. . ص ٢٨٤) وتنتهي حكاية «أم دليلة» طاهية الموت، ولا يبقى في النهاية سوى أن نقول: وكأنّما استطاعت القصّة القصيرة بمثل هذا الكاتب أن تكتسب أرضاً جديدة، فتنفتح على لغة الواقع لكي تنفذ إلى أدق دقائقه وخباياه، بحيث تصبح قادرة على استيعاب جوهر التناقضات فيه، مع الاكتشاف المستمر لخصائص فن القص، وإيقاعاته الفاعلة مما أدّى في النهاية إلى إخصاب جديد، أتاح دون شك للقصة العربية إمكانيات جديدة، دفعت بها إلى المقدّمة بين غيرها من أنواع التعبير الأخرى.

**القاهرة**

---

(١) يحيى الطاهر عبد الله من أبرز قصاصي الستينات، ولد بإحدى قرى صعيد مصر (محافظة قنا) عام ١٩٤٠، وتوفي في ١٩٨١/٤/٩ إثر حادث أليم، وقد ترجمت معظم أعماله إلى عديد من اللغات منها: الإنجليزية والأسبانية والفرنسية والايطالية والروسية، وقد قامت دار «هاينمان» الإنجليزية للنشر بطبع أعماله الكاملة تحت عنوان «جبل الشاي الأخضر».

(٢) من مجموعة أنا وهي وزهور العالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧.

(٣) يحيى الطاهر عبد الله، حكايات للأمير، كراسات الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٧٨.

(٤) تصاوير من الماء والتراب والشمس، الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٨٠، كما صدرت ضمن الأعمال الكاملة دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٤.

(٥) الأعمال الكاملة ـ يحيى الطاهر عبد الله ـ دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٤، ص ٢٥٧.

(٦) حكايات للأمير، المصدر السابق، ص ٢٨٢.

## قصة قصيرة



# حدث هذا لجدّي سمعان الليمون في العام القادم



**الياس الماس محمد**

مهداة إلىٰ الأديب الذي صار شهيدا. الراحل بصمت، إسماعيل الخطاب

**المقدمة . .**

سمعان الليمون يأتيكم هذه الليلة، ظلّاً ورقماً وسيفاً من خشب محشو بالقطن وشاة مسلوخة وخدعة أزلية وحقيقة بسيطة جريئة أرادت لها أن تستباح لحظة في أحضان امرأة من خلف التاريخ يجر خلفها زمنكم الأسود. . سمعان الليمون، يأتيكم هذه الليلة مهرجاناً للزمن الأحمق والخبز الأسود.

**ما قبل البداية . .**

مات جدي، سمعان الليمون، تاركاً لنا مئة عام بالتمام والكمال من الذكريات والحكم والأمثال والقصص التي تبدأ ولا تنتهي.

مات جدي تاركاً لنا صندوقاً خشبياً عتيقاً لم يفتحهُ منذ عشرين عاماً، وفي ليلة ممطرة اجتمعنا (الأبناء والأحفاد والحفيدات)، اجتمعنا حول الصندوق الخشبي العتيق.

قررنا فتح الصندوق، قال أحدهم. سنجد أوراق الطابو لأملاكه المترامية الأطراف التي لا نعرف أي شيء عنها، سوىٰ حكايات مبعثرة يطلقها جدي الراحل بين حين وآخر، بالتأكيد نجدها أوراقاً صفراء متآكلة لها رائحة التراب المرطّب، قال الثاني ماطّاً شفتيه الغليظتين، سنعثر علىٰ حكايات «السفر بر» وبقايا رحلاته الطويلة إلى الهند وشواطىء الخليج ومدنها الطينية الأسطورية، وقال الثالث بعد أن طقطقت حبات مسبحته الطويلة:

- بالتأكيد سنجد في الصندوق وصيّته التي طالما وعدنا بها عن أملاكه.

اقترب أكبرنا، مسح التراب وشيئاً من الصدأ، فتح الصندوق، لم نجد سوىٰ ملابس ممزقة وناياً قديماً، ضحك الجميع، تركوا الصندوق الخشبي قرب موقد النار، لملمت الخرق والتقطت الناي، صعدت إلىٰ غرفتي، هناك حيث صورة جدي قبالة السرير، وضعت رؤوس أصابعي علىٰ فتحات صغيرة علىٰ جانبي الناي، نفخت في الناي، لم أسمع

إلا هواءً ملفوظاً من الطرف الثاني من الناي، ابتسم جدي، نزل من الصورة، فالتقط الناي، ثمة عزف رائع ينساب حزيناً من بين أصابعه، فتح النافذة، خرج مودعاً إياي وثمة صوت هادىء جداً يختفي من بين أغصان الأشجار التي بللتها قطرات مطر..

**استدراك «اتفق عليه معظم الرواة» رقم - ١ -**

صور لحسناء عارية، ستة مناضد، ثلاثون كرسياً خشبياً، ثلاثون جسداً، فقد نصفهم التوازن قبل ساعة، امرأة مترهلة خلف البار، النعاس، ألوان فاقعة، حمراء، خضراء، وثمة خيط أخضر فاتح أسفل عينيها، هذا ما تحمله على وجهها، ببغاء متوسطة الحجم أخضر اللون، هذا ما تحمله على كتفها المكتنز باللحم آخر جملة نطقتها الببغاء باتقان كانت «مرحباً بكم في البار الوطني».

رقم ١ - تف.. تف، مسح بقايا البصاق بكم قميصه.

رقم ٢ - أسمعت.. تناقلت مؤخراً وكالات الأنباء أن أحدهم خسر في ليلة واحدة ٦ ملايين في كازينو للقمار.

رقم ١ - تف تف

رقم ٢ - في جيبي الآن ٢٠٠ فلس وهذا يكفي لنصف قدح آخر.

رقم ١ - ألا قل لي.. أسمعت عن عيّاري بغداد؟

لم تعجبه المسألة ربما كعادته.. ارتشف بقايا القدح تلمظ وقال.

- أنهم مراهقون، ها ها - متطرفون وأنا حفيدهم المشوه.

رقم ١ - قد تقول هذا عن أبي ذر الغفار.. أليس كذلك؟

رقم ٢ - ربما.

ملاحظة: كان هذا الحوار في إحدى حانات العالم الثالث القديمة للشرب، اكتسبت جدرانها لوناً غريباً لكثرة الأوساخ والقاذورات والرائحة النتنة.

المؤلف: كتبت هذه السطور عام ١٩٧٤.. بالضبط منتصف عام ١٩٧٤.

امرأة عجوز تخيط ثوباً، تتطلع إلى صورة شاب، صورة معلقة على الحائط، سيأتي بعد قليل. يطل بوجهه المترب وبملابسه الكاكية. يطرق الباب، يقبل رأسي، هيأت له كل شيء، تكلمت مع جارتي واتفقت معها على مراسيم الزفاف، كيف لا والحرب وضعت أوزارها، كان هذا شرطه الوحيد لكي يتزوج، سنوات وهي تنتظره، وعدته بثوب جديد، خيوط منقعة بماء الذهب.

ها هو ينزل من الصورة، يقبل رأسها، يرفع من عينيها المرتعشتين نظارتها الطبية السميكة، يرتدي مزهواً ثوبه الجديد.

في اليوم التالي وبالقرب من الباب جلست العجوز تخيط ثوباً، تتطلع إلى صورة شاب، صورة معلقة على الحائط، سيأتي بعد قليل يطل بوجهه المترب وبملابسه الكاكية، سنوات وهي تنتظره.

هيأت له كل شيء، تخيط له ثوباً جديداً، خيوط منقعة بماء الذهب، سنوات وهي تنتظره.

رقم ١ - لدي رغبة لذيذة في إلقاء كلمة في هذا البار.

رقم ٢ - وماذا ستقول للسكارى؟

رفم ١ - نطالب بتخفيض أسعار الكحول ومنع الغش ولا تَنْسَ أن من غشنا ليس منا، ونطالب بإباحة تداول المجلات الجنسية وما قيل غير ذلك والله أعلم.

وجه رقم ١ (تعريف).

رجل في منتصف العقد الرابع، محبط ذاتياً إثر تصرّف معين سابق (ربما كان هذا التصرف السلبي...) قيل عنه إنه كان من أنشط.... أيام ما كان منتمياً.. أما اليوم فهو يستحسن اقتناء المجلات الجنسية واحتساء الكحول ومتابعة مباريات كرة القدم وقراءة الكتب التراثية والروايات البوليسية معاً، آخر ما قرأ (أصول الدافع الجنسي) تغيرت عندي قناعات ومواقف كثيرة حول الصراعات الدائرة الآن في العالم.

رقم ٢ - ها ها.. ومتى كنت تملك قناعات أو مواقف خاصة بك.

وجه رقم ٢ - (تعريف).

سابقاً - رجل دين، أما اليوم فينادي بحرب طبقية حادة ويقرأ لجون بول سارتر ومعجب بشخصية أبي ذر الغفاري ومارلون براندو وأم كلثوم.

**البداية..**

ومات جدي سمعان الليمون، تاركاً لنا حيرة مغلقة بأسرار البحر والسفر، عن تلك المرأة السمراء ذات العينين الواسعتين التي ضاجعها في ليلة شتاء باردة، فتركت له ولداً لا يعرف جدي أي شيء عنه سوى أنه جلبه معه من تلك البلاد البعيدة.

فقده عند ضفاف البحر، بحث عنه في كل الأزقة والممرات والموانىء والأسواق والأرصفة والمباغي والبارات والمساجد والكنائس، فلم يعثر على أي شيء، يحتفظ جدي بمعلومات بسيطة عنه، يتذكر أنه الآن في أواخر العقد الثالث، إذ التقى بتلك المرأة التي لها حرارة النار والثلج معاً قبل ثلاثين عاماً في سفرة له إلى تلك البلاد البعيدة، تلك المرأة التي نفخت في جسد جدي روح الشيطان وآلهة الحجر، لم يجد مثلها امرأة رغم سفراته العديدة. لها طعم الملح وشكل الزجاج، في لياليه كان جدي ينهي حكاياته الغريبة بتلك المرأة، ها أنذا أراه يبتعد إلى غرفته مستأذناً بأن تلك المرأة تنتظره في غرفته، حينما

مات جدي صعدت إلىٰ غرفته التي بقت مغلقة احتراماً لـه منذ وفـاته، اقـترب من الباب، فتحت البـاب وإذا بامـرأة عجـوز وبالقرب منها شاب في أواخر العقد الثالث يشبه جدي . .

**استدراك . . لما بعد الحرب . .**

ويعود «إلياس» إلىٰ بيته وعمله بنصف جسد، جسـد متعب بعض الشيء وذكريات محفـورة في القلب عن الموضـع والحرب والنساء والموت والاصـدقاء، فقـدهم هنا وهنـاك، وشظايـا لما تزل مستقرة بـآلامها، يفتـح النافـذة، تمتلىء رئتـاه بهواء بـارد بعض الشيء يبتسم، يعـود إلىٰ حانـوتـه الصغـير وإلىٰ عمله في تصليح الساعات، يفتح الباب، يمسح التراب والغبار، تتـلألأ سطوح الساعات، تتراقص أمامه الساعات، ساعات مـربعة، دائرية، جدارية محفوظة داخل صناديق زجاجية أنيقة، وأخرىٰ منضديه، عقارب دقيقة واقفة، صامتـة، معقوفـة، زجاجـات متكسرة، ساعات ساكنة لا حياة فيها، يجلس خلف منضدته، آخر ساعة أعاد لها الزمن، كان ذ لك قبل الحرب بـأيام قليلة، يتـطلع إلىٰ أصابعـه المرتعشـة، يلتقط ساعـة، يفتـح الغـلاف الشفاف فتظهـر النوابض والأجـزاء الصغيرة الصـامتة، يـدفع الملقط الـدقيق، ترتجف أصـابعه، لا شيء يحصـل، تغيّرت يـا «إلياس»، يعود إلىٰ بيته متكئاً على عكازتيه.

في اليـوم التـالي يكتشف ولـده جـالسـاً خلف منضـدة التصليح، لحظتها يعود «إلياس» إلىٰ بيته متكئاً علىٰ عكازتيه.

**استدراك مفاجىء**

إذن عليها أن تترك هذا الموضـع الذي صـار جميلاً لهـا تعوّد الجنود المارّون والمجازون أن يقضوا دقـائق مع جسـدها مقـابل ثمن في هذا الموضع القديم المتروك، موضـع دبابـة غادرت إلىٰ الخطوط الأمامية، هي كانت تمـارس فعلاً حيـاتياً قبـالة المـوت المنتشر في كل جزء ولحظة، الموضع نقطة التقاء وابتعاد في نفس الوقت ما بين الموت والحياة، هم إحساس داخـلي بممارسـة غير تقليـدية في لحـظات غير اعتيـادية، لا أحـد يـأتي. لقـد رحـل الجميـع ووضعت الحرب أوزارهـا، تغادر المـوضـع، تسـير في الطرقات لعـل هناك من يلتقـطها، تتـطلع إلىٰ مجموعـة أطفال يلعبـون، إلى طلفة صغـيرة، تحتضن الطفلة، تشمّهـا، تقترب امرأة منها، تأخذ الـطفلة من أحضانها، تبتعـد المرأة مـع ابنتها الصغـيرة، تعـود إلى المـوضـع، في اليـوم التـالي تلتقط سيـارة الأوساخ جثة امرأة ميتة في الموضع القديم المتروك.

**ما رواه سمعان الليمون في حضرة العائلة**

قال جدي بعد أن تحلقنا حوله:

كان يا ما كان . . في سالف الزمان

مَرّت علينا أيام من الجفاف الأصفر والقحط الأسود لم تمطر فيـه السماء قـطرة مطر ولم تثمـر الأرض، فوعـدنا الـوالي بشـاة مسلوخـة، فأعـددنا كـل شيء لاستقبال الشـاة المسلوخـة التي سوف تطعم المدينة وتسدّ الرمق.

هيأنا الأغاني والهتافات والأهازيج وليس هذا فقط وإنما قتل بعضنا البعض من أجل قطعة عـظم أو بقايـا رائحة، وجـاءت القافلة المنتظرة واكتشفنا أن الشاة المسلوخة لم تكن سوىٰ جـرذ ميت محروق. ورویٰ جدي رحمه الله وأسكنه فسيـح جناتـه أن الناس صاروا عيوناً جاحظة تحيطها أسلاك شائكـة لقتل وذبـح أولادنـا وأخذوا يمـزقون أثـداء النساء من أجـل حـظوة حقـيرة وليس هذا فقط، فقد أكد جدي بـأنهم باعـوا ملابس نسـائهم من أجـل لقمـة العيش وصـاروا يستقبلون المـوتىٰ بـالأغـاني والرقص وشيدت في حينهـا جسور من جماجم محروقـة تدق في خرسانات صلدة، وروىٰ جدي بـأنهم كانـوا يقتسمون المـوت وأقراص الدم ضاحكين مستبشرين.

**استدراك (ليست له أية علاقة بالقصة) . .**

السكوت من ذهب . . والقناعة كنز لا يفنىٰ . .

بسم الله الرحمن الرحيم . .

الحمـد لله رب العالمـين . . الرحمن الـرحيم . . مالـك يـوم الدين . . إياك نعبد وإياك نستعين. إهدنا الصراط المستقيم . . صراط الـذين أنعمت عليهم، غـير المغضـوب عليهم. ولا الضالين

**صدق الله العظيم . .**

مات جدي سمعان الليمون وغادرتنا كلماتـه التقليديـة التي التقطها خـلال سنيّ العمل علـىٰ السفن التي تحضر فتلفظ ما في جوفها وترحل بعيدة محملة بالمغامرين والذين يعملون فقط لملء جـزء من تجـاويف الجسـد اللدن، عمـل زيـاتـاً عـلى سفينـة إنجليزية ومساعد طباخ في سفينة يـونانيـة والتقطتـه مرّة امـرأة فرنسية من علىٰ الرصيف وأقسم مـرة أنه قضىٰ نصف ليلة مـع جنرال متقاعد والنصف الثاني من تلك الليلة مع زوجته مقابل مئة دولار، فأفرغ في جسديهما نصف ما التهم من التمر يتذكـر ذلك الجنرال وزوجته التي لها جلد الحرير والوفر الأبيض، نزل متعباً من سفينة عمل علىٰ ظهرها ثلاثة أشهر لم يَرَ فيها يابسة أو جسـد امرأة، سيـارة فاخـرة وثمـة وجـه شمعي محمّـر وقنـاني مرصوفـة في علب أنيقة في الحـوض الخلفي، أخرج ذو الـوجه الشمعي وريقات نقدية لم يلتفت إليه، أضاف أوراقاً أخـرىٰ، أشـار له جـدي بأصـابعه بعـد أن التقط حزمـة الأوراق، دسّ جـدي أصابعـه في جيبـه العلوي، التقط سـاعـة ذات سلسلة فضية، وصلا إلىٰ البيت، صعدا إلى الغرفـة، إستلقىٰ الجنرال علىٰ بطنـه، خرج جـدي من الغرفـة حامـلاً قنينة خمر يرتشف منهـا، رأىٰ امرأة لهـا جلد أكريـد والوفـر الأبيض، تتـطلع إلىٰ

الجزء الأوسط من جسد جدي، يرتفع تكوّرٌ لحمي، تقترب منه، تخلع بنطاله، تستلقي بين فخذيه، يلبس ثوب الجنرال، تعلق المرأة على صدره الأوسمة والنياشين، يصرخ جدي ويأمر، يعتمر قبعة دائرية خضراء اللون مخططة باللون الأخضر الفاتح، وحده الذي يصرخ ويأمر، يعلو صوته وهي تضحك كما لو أنها لم تضحك من قبل.

مات جدي سمعان الليمون تاركاً لنا صوره المتناثرة هنا وهناك، صورة كبيرة تنتصف غرفة الاستقبال، صورة له في أيام شبابه، عضلات مفتولة، شوارب كثه، عيون جاحظة ووشم قديم على ساعده الأيسر، في آخر أيامه لم تعد أصابعه الخيطية الضئيلة تتحرك، فقط مجرد ارتعاشات مستمرة لأسلاك لحمية متغضنة.

ثمة صورة أخرى في غرفة التلفزيون «بملابس الأفندية»، وأخرى في الممر، التقطت له أيام كان يعمل في مدّ الأنابيب، وقف قرب أنبوب ضخم (قضيت عشرة أعوام بين هذه الأنابيب وكنت أحسّ نفسي أنبوباً بشرياً، أنبوباً من لحم ودم ملتصقاً بالأنابيب الأخرى، لا.. ربما الأنبوب الأهم).. كثيراً ما كان يردد هذه الكلمات عندما يتطلع إلى هذه الصورة..

مات جدي وبقيت صوره هنا وهناك تعيش بيننا كما لو أنه لما يزل بيننا، أحفاده الصغار ينتظرون الصباح فيخرج كل واحد منهم، تقف أمام صوره لحظة صمت، قداس غريب في بيتنا، ما زلنا نمارسه منذ سنوات، قداس ميت لا حياة فيه.

١٩٨٨

* * *

**ملاحظة نقدية من المؤلف:**

قصة محشوة بالنماذج والصور المتناقضة، ما علاقة سمعان الليمون بالحوار الدائر في البار القديم المسمى بالبار الوطني؟ والأغرب من هذا أين موقع «الاستدراكات» من هذه العلاقات المفككة التي جاءت مشوّهة!

ثم تساؤل: أين الحدث الرئيسي؟!

لم نجد أي حدث رئيسي مركزي يشد كل هذه الانتقالات المفاجئة والبطيئة إلى جوانبه بالإضافة إلى أن الشخصية الرئيسية «سمعان الليمون» شخصية مهزوزه وغير واضحة الملامح.

بغداد